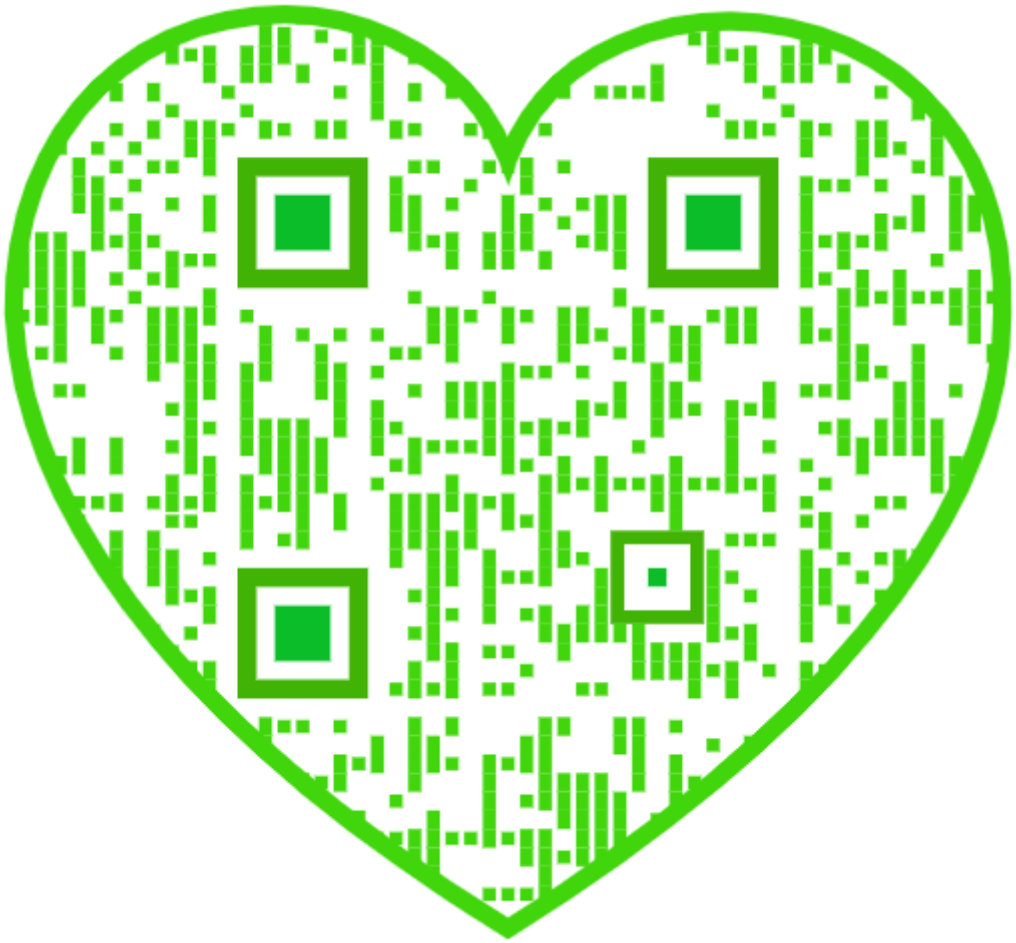
# Bzzlletin. Jaargang 32

**bron**
*Bzzlletin. Jaargang 32*. BZZTôH, Den Haag 2003-2004

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001200301_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



# [Nummer 285]

## Voor de lezers
## *van de redactie*

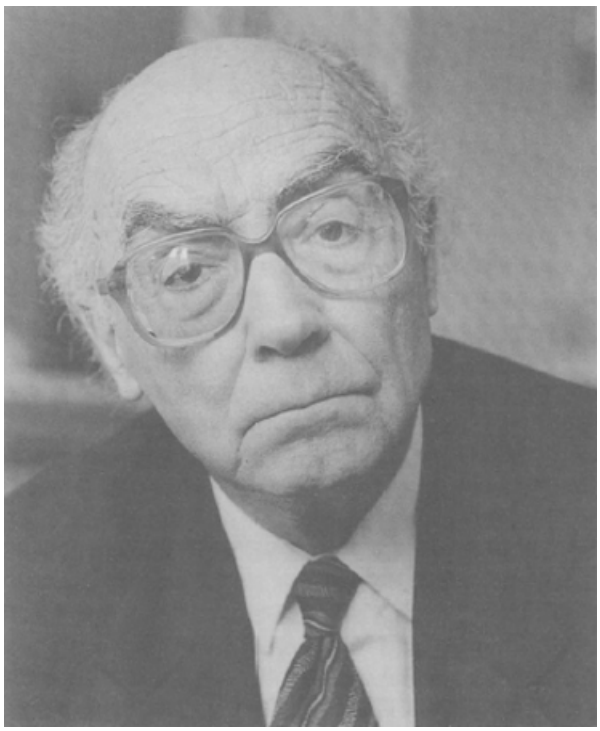
Zoon van een landarbeider, monteur, autodidact, administrateur, krantenman, vertaler, auteur, Nobelprijswinnaar, de vorig jaar november tachtig geworden Portugees José Saramago (1922) heeft een rijk en bewogen leven achter de rug. Het grootste deel daarvan speelde zich af onder een dictatoriaal regime. De neerslag van zijn levenservaring is terug te vinden in een geëngageerd oeuvre waarin met name de roman *Het evangelie volgens Jezus Christus*, een herinterpretatie van de bijbelteksten uit het Nieuwe Testament, rumoer veroorzaakte om het vermeende blasfemisch karakter ervan. Vertaler Harrie Lemmens analyseerde het boek in het nummer over *Verlossers* (282, juli 2002). Nu dan een *Bzzlletin* die geheel aan hem en zijn werk is gewijd.

José Saramago is in Nederland vooral bekend als romancier. Maar dat is slechts één kant van zijn auteurschap. Hij schreef ook poëzie, toneelwerk, essays en columns, hield tussen 1993 en 1997 een dagboek bij (*Codernos del Lanzarote*) en liet van zijn onafhankelijke manier van denken en zijn politiek linksgezindheid blijken in tal van redevoeringen. In dit nummer wordt hij in een aantal van deze genres voor het eerst in Nederland gepresenteerd. Naast een voorpublicatie van het eerste hoofdstuk uit zijn nieuwste roman *O Homem Duplicado* die eind dit jaar bij uitgeverij J.M. Meulenhoff verschijnt, zijn dat zijn autobiografie geschreven voor de persmap van de Nobel-stichting, columns waarin hij in zijn familiegeschiedenis duikt, de in Porto Alegre (Brazilië) voorgelezen speech waarin hij zich tegen de moderne maatschappelijke onverschilligheid keert, een effect van de economische globalisering. Daarnaast is er een substantieel fragment uit zijn toneelstuk *In Nomine Dei* over de godsdienstoorlog in de dertiger jaren van de zestiende eeuw, geschreven op verzoek van de stad Münster, en bevat dit nummer een selectie uit zijn dagboekaantekeningen. Het vertaalwerk is steeds van de hand van Harrie Lemmens.

Zijn inmiddels in het Nederlands vertaalde romans worden in essays besproken die ingaan op de diverse aspecten van zijn vertelkunst, zijn virtuoze stijl en politieke houding, Zo gaat Dirk de Schutter in op de dubbelzinnigheid van het woord en de betekenis van het cliché in zijn taalgebruik, situeert Cyrille Offermans de roman *Memoriaal van het klooster* in de traditie van de Barok en de pervertering van het christelijk beginsel. Brigitte Adriaensen laat zien hoe in weer een andere historische roman van hem, Het beleg *van Lissabon*, sociale rechtvaardigheid, gelijkheid en liefde een drie-eenheid vormen. Yves van Kempen analyseert zijn twee allegorische romans *De stad der blinden* en *Alle nomen* waarin Saramago aanzien geeft aan de onaanzienlijken, Geert van Istendael demonstreert hoe politieke positiekeuze en vertelkunst elkaar vinden in *Het schijnbestaan*, en Maartje de Kort neemt het door haar vertaalde boek *Het stenen vlot*, door de auteur ooit getypeerd als Portugals wrok jegens het historische dédain van Europa, nog eens onder de loep.

Wie in deze reeks *Het jaar van de dood van Ricardo Reis* mist, verwijzen we naar het essay dat Yves van Kempen daarover schreef in het Pessoa-nummer van *Bzzlletin* (278, juli 2001).

# Deel I
## *De man*



## José Saramago
## *Autobiografie*[+]

**I**k ben geboren in een familie van landloze boeren, in Azinhaga, een klein dorpje in de provincie Ribatejo, op de rechteroever van de Almonda, ongeveer honderd kilometer ten noordoosten van Lissabon. Mijn ouders waren José de Sousa en Maria da Piedade. Ik zou José de Sousa hebben geheten als de ambtenaar van de burgerlijke stand niet op eigen houtje de bijnaam waaronder de familie van mijn vader in het dorp bekend was had toegevoegd: Saramago. Ik moet erbij zeggen dat *saramago* knopherik of wilde radijs betekent, waarvan de bladeren toen in tijd van nood als voedsel voor de armen dienden. Pas op mijn zevende, toen ik een identiteitsbewijs moest overleggen op de lagere school, kwam men erachter dat mijn volledige naam José de Sousa Saramago was...

Dat was evenwel niet het enige identiteitsprobleem waartoe ik bij mijn geboorte veroordeeld werd. Hoewel ik op 16 november 1922 ter wereld was gekomen, staat op mijn officiële documenten dat ik twee dagen later ben geboren, op de achttiende. Dankzij die kleine fraude ontsnapten mijn ouders aan de boete voor het niet tijdig aangeven van mijn geboorte.

Misschien omdat hij in de Eerste Wereldoorlog in Frankrijk had gediend als artilleriesoldaat en dus meer van de wereld had gezien dan de directe omgeving van het dorp, besloot mijn vader in 1924 het daglonersbestaan op te geven en met zijn gezin naar Lissabon te verhuizen, waar hij begon als politieagent, waarvoor niet meer 'literaire kwaliteiten' (destijds een gangbare uitdrukking...) vereist waren dan lezen, schrijven en rekenen.

Enkele maanden na onze verhuizing naar de hoofdstad overleed mijn twee jaar oudere broer Francisco. Hoewel we er in Lissabon materieel op vooruit waren gegaan, hebben we het nooit breed gehad.

Ik was al dertien of veertien toen we eindelijk een eigen huis betrokken, hoe klein dat ook was: tot dan toe hadden we onze woonruimte steeds moeten delen met andere gezinnen. Al die jaren, tot ik volwassen werd, logeerde ik regelmatig en soms voor zeer lange tijd bij mijn grootouders in Azinhaga, Jerónimo Meirinho en Josefa Caixinha.

Ik kon goed leren: in de tweede klas van de lagere school [*die in Portugal vier jaar duurt, HL*] schreef ik zonder spelfouten, en de derde en vierde klas deed ik in één jaar. Vervolgens ging ik naar de middelbare school, waar ik twee jaar bleef, met uitmuntende cijfers in de eerste en iets minder goede cijfers in de tweede klas, maar ik was geliefd bij klasgenoten en leraren, werd zelfs gekozen (ik was toen twaalf...) als penningmeester van de leerlingenvereniging... Mijn ouders konden me echter wegens geldgebrek niet op de mid-

+ In 1998 geschreven voor de persdienst van de Nobelstichting

delbare school laten blijven. Het enige alternatief was de ambachtschool. En zo werd ik in vijf jaar tijd opgeleid tot bankwerker. Het vakkenpakket bevatte toentertijd echter verrassenderwijs behalve Frans - en uiteraard alle technische vakken - ook literatuur. Omdat we thuis geen boeken hadden (mijn eerste eigen boeken zou ik pas op mijn negentiende kopen met geld dat ik van een vriend had geleend), werd de deur naar de literatuur voor mij geopend door de Portugese taalboeken, met hun anthologische karakter: zelfs nu nog kan ik gedichten opzeggen die ik in dat verre verleden vanbuiten heb geleerd. Na de ambachtschool werkte ik twee jaar als monteur in een garage. Ik was toen al in de avonduren een vaste bezoeker geworden van een openbare bibliotheek in Lissabon. En daar werd, met geen andere leidraad dan mijn nieuwsgierigheid en leergierigheid, mijn leesplezier ontwikkeld en verfijnd.

Toen ik in 1944 trouwde, was ik al van baan veranderd. Ik werkte nu als administratief medewerker bij de sociale verzekering. Mijn vrouw, Ilda Reis, toentertijd typiste bij de Spoorwegen, zou jaren later een van de belangrijkste graveurs van Portugal worden. Ze stierf in 1998. In 1947, het geboortejaar van mijn enige kind, Violante, publiceerde ik mijn eerste boek, een roman die ikzelf als titel *A Viúva (De weduwe)* had gegeven, maar die om uit-geeftechnische redenen verscheen als *Terra do Pecado (Het land van de zonde)*. Ik schreef een tweede roman, *A Clarabóia (Het dakraam)*, nog steeds onuitgegeven, en begon aan een derde. Verder dan een paar bladzijden kwam ik echter niet. Het was me duidelijk geworden dat ik niets bijzonders te zeggen had. Negentien jaar lang, tot 1966, toen ik de dichtbundel *Os Poemas possíveis (De mogelijke gedichten)* publiceerde, was ik weg van het Portugese literaire toneel, waar slechts weinigen mijn afwezigheid zullen hebben opgemerkt.

Om politieke redenen raakte ik in 1949 mijn baan kwijt, maar dankzij een voormalig docent van de ambachtschool kon ik werk krijgen bij het metaalbedrijf waar hij directeur was.

Eind jaren vijftig trad ik in dienst bij een uitgeverij, Estúdios Cor, als productieleider, waardoor ik, zij het niet als auteur, terugkeerde tot de literaire wereld die ik een paar jaar eerder had verlaten. Deze nieuwe activiteit bracht mij kennismaking en vriendschap met enkele van de belangrijkste Portugese schrijvers uit die tijd. In 1955 was ik in mijn vrije tijd ook gaan vertalen, om het huishoudbudget te verruimen maar ook omdat ik het leuk vond. Dat ben ik blijven doen tot 1981: Colette, Pär Lagerkvist, Jean Cassou, Maupassant, André Bonnard, Tolstoi, Baudelaire, Étienne Balibar, Nikos Poulantzas, Henri Focillon, Jacques Roumain, Hegel, Raymond Bayer behoren tot de schrijvers die ik heb vertaald. Van mei 1967 tot november 1968 was ik tevens werkzaam als literair recensent. Intussen had ik *Os*

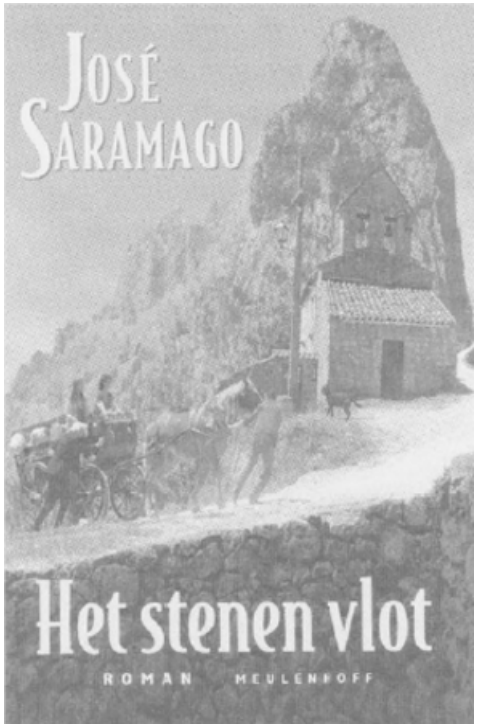
*Poemas Possíveis* (1966) gepubliceerd, een dichtbundel die mijn echte terugkeer tot de literatuur vormde. Daarna, in 1970, een tweede dichtbundel, *Provavelmente alegria (Waarschijnlijk blijdschap)* en kort daarna, respectievelijk in 1971 en 1973, onder de titels *Deste Mundo e do Outro (Uit deze wereld en de andere)* en *A Bagagem do Viajante (De bagage van de reiziger)*, twee bundels met columns die door critici van wezenlijk belang worden geacht voor een goed begrip van mijn latere werk. Na mijn scheiding in 1970 begon ik een verhouding met de Portugese schrijfster Isabel da Nóbrega, die zou duren tot 1986.

Na mijn vertrek bij de uitgeverij, eind 1971, werkte ik twee jaar bij de avondkrant *Diário de Lisboa*, eerst als chef cultureel supplement, later als redacteur.

De stukken uit die krant, die in 1974 werden gebundeld in *As Opiniões que o* DL *teve (De meningen die de* DL *heeft gehad)*, geven een zeer nauwkeurige 'lezing' van de laatste fase van de dictatuur, die in april van dat jaar aan de kant werd geschoven. In april 1975 werd ik adjunct-hoofdredacteur van de ochtendkrant *Diário de Notícias*. Deze functie heb ik bekleed tot november van dat jaar, toen ik werd ontslagen in de nasleep van de veranderingen die waren veroorzaakt door de politiek-militaire coup van 25 november, die het revolutionaire proces stopzette. Twee boeken kenmerken deze periode: *O Ano de 1993 (Het jaar 1993)*, een lang gedicht uit 1975, door sommige critici beschouwd als de voorbode van de boeken die twee jaar later begonnen te verschijnen met *Manual de Pintura e Caligrafia (Handboek van schilderkunst en kalligrafie)*, een roman, en *Os Apontamentos (Notities)*, de politieke artikelen die ik had geschreven voor de krant waarvan ik hoofdredacteur was geweest.

Opnieuw werkloos en, gezien de politieke toestand waarin we verkeerden, gedoemd dat te blijven, besloot ik mezelf aan de literatuur te wijden: het werd tijd om te ontdekken wat ik als schrijver waard was. Begin 1976 trok ik me een aantal weken terug in Lavre, een klein dorp in Alentejo. Die periode van studie, observatie en aantekeningen maken leidde in 1980 tot de roman *Levantado do Chão (Opgestaan van de grond)*, waarin de verteltrant die kenmerkend is voor mijn romans geboren werd. Tussendoor had ik een verzameling korte verhalen gepubliceerd, *Objecto Quase (Even voorwerp)* (1978), een toneelstuk, *A Noite (De nacht)* (1979) en daarna, een paar maanden voor *Levantado do Chão*, een tweede toneelstuk, *Que farei com este livro? (Wat zal ik doen met dit boek?)* Met uitzondering van nog een toneelstuk, *A Segunda Vida de Francisco de Assis (Het tweede leven van Franciscus van Assisi)*, dat in 1987 verscheen, stonden de jaren tachtig volledig in het teken van de roman: *Memorial do Convento (Memoriaal van het klooster)* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis (Het jaar van de dood van Ricardo Reis)* (1984), *A*

*Jangada de Pedra (Het stenen vlot)* (1986) en *História do Cerco de Lisboa (Het beleg van Lissabon)* (1989). In 1986 ontmoette ik de Spaanse journaliste Pilar del Rio. We trouwden in 1988.




Ten gevolge van censuur door de Portugese regering, die de nominatie van *O Evangelho segundo Jesus Cristo (Het evangelie volgens Jezus Christus)* (1991) voor Aristeion, de Europese literaire prijs, verbood, onder het voorwendsel dat het boek beledigend was voor katholieken, verhuisden mijn vrouw en ik naar het Canarische eiland Lanzarote. Begin dat jaar (1993) publiceerde ik het toneelstuk *In Nomine Dei*, dat ik nog in Lissabon had geschreven en dat aan de basis lag voor het libretto van de opera *Divara*, met muziek van de Italiaanse componist Azio Corghi, voor het eerst opgevoerd in 1993 in Münster. Het was niet mijn eerste samenwerking met Corghi: hij schreef ook de muziek voor de opera *Blimunda*, naar *Memoriaal van het klooster*, opgevoerd in Milaan in 1990. In 1993 begon ik met een jaarlijks verschijnend dagboek, *Cadernos de Lanzarote (Lanzaroteschrifien)*, waarvan vijf delen zijn verschenen. In 1995 verscheen de roman *Ensaio sobre a Cegueira (De stad der blinden)* en in 1977 *Todos os Nomes (Alle namen)*. In 1995 mocht ik de hoogste literaire onderscheiding van de Portugeestalige wereld in ontvangst nemen, de Prémio Camões, en in 1998 de Nobelprijs.

Vertaald uit het Portugees door Harrie Lemmens

**Van José Saramago verschenen in Nederlandse vertaling:**

*Memoriaal van het klooster*, roman, De Arbeiderspers 1990, vanaf de tweede druk, 1998, Meulenhoff, vertaling Harrie Lemmens. *Het evangelie volgens Jezus Christus*, roman, De Arbeiderspers 1993, vanaf de tweede druk, 1998, Meulenhoff, vertaling Harrie Lemmens.
*Het beleg van Lissabon*, roman, De Arbeiderspers 1996, vertaling Harrie Lemmens.

*De stad der blinden*, roman, Meulenhoff 1998, vertaling Harrie Lemmens.
*Het jaar van de dood van Ricardo Reis*, roman, Meulenhoff 1999, vertaling Harrie Lemmens.
*Het verhaal van het onbekende eiland* verhaal, Meulenhoff 2000, vertaling Harrie Lemmens.
*Alle Namen*, roman, Meulenhoff 2000, vertaling Maartje de Kort.
*Het schijnbestaan*, roman, Meulenhoff 2001, vertaling Maartje de Kort.
*Het stenen vlot*, roman, Meulenhoff 2002, vertaling Maartje de Kort.

Najaar 2003 verschijnt, eveneens bij Meulenhoff, *De man in duplo*, vertaald door Maartje de Kort.

## José Saramago
## *Retrato de antepassados - Portret van voorouders*[+]

**I**k heb nooit last gehad van de necrofiele ijdelheid die mensen ertoe beweegt hun verleden uit te zoeken, de takken en enten van de boom die in geen enkel plantkundeboek te vinden is - de genealogie. Volgens mij is iedereen in de eerste plaats kind van zijn werken, van wat hij doet gedurende de tijd dat hij hier rondloopt. Weten waar we vandaan komen en wie ons heeft voortgebracht, geeft ons hoogstens wat meer burgerlijke vastheid, verstrekt ons een soort vrijbrief waaraan we zelf niets hebben bijgedragen, maar die ons behoedt voor pijnlijke vragen en nieuwsgieriger blikken dan de beleefdheid eigenlijk toestaat. Kind zijn van iemand die genoegzaam bekend is om de voorziene ruimte op de identiteitskaart niet blanco te laten blijven, is zoiets als op de wereld komen met een stempel en een vrijgeleide. Mij stoort het in het geheel niet dat ik niet verder terug kan gaan dan drie generaties. Daarvóór heerst slechts duisternis. Het is alsof mijn grootouders spontaan geboren zijn in een wereld die reeds geheel gevormd was en waarvoor zij geen enkele verantwoordelijkheid droegen: goed en kwaad waren het werk van anderen dat zij alleen maar in hun onschuldige handen hoefden te nemen. Zo mag ik graag denken, vooral wanneer ik een overgrootvader van moederskant bij me oproep die ik nooit heb gekend, afkomstig uit Noord-Afrika, over wie mij fabelachtige verhalen zijn verteld. Ze beschreven hem als een lange, broodmagere en donkere man met een granieten gezicht waarop een glimlach een feest was, zo zelden was die te zien. Hij had een man gedood in verdachte omstandigheden, zo zeiden ze, in koelen bloede, zoals je een struik uitrukt. En ze zeiden erbij dat het slachtoffer gelijk had, alleen had hij jammer genoeg geen geweer.

Ondanks die dikke bloedvlek in de familie denk ik graag aan die man, die van ver kwam, geheimzinnig ver, uit een Afrika van boernoesen en woestijnzand, van ijskoude en gloeiendhete bergen, herder misschien, of struikrover - en zich hier eerst toelegde op de aloude agrarische wetenschap, maar kort daarna draslanden ging bewaken met een geweer onder zijn arm, lopend met veerkrachtige en uitgebalanceerde tred, onvermoeibaar. Hij ontdekte algauw de geheimen van de dagen en de nachten, en ook de zwarte aantrekkingskracht die zijn mysterie van man van de andere kant van de wereld uitoefende op de vrouwen. Precies daarom pleegde hij de misdaad waarover ik sprak. Hij is nooit gearresteerd. Hij woonde ver van het dorp in een keet tussen wilgen en had twee honden die vreemden zonder te blaffen net zo lang fixeerden tot ze bevend afdropen. Die voorouder fascineert me als een verhaal over Moorse bandieten. Zozeer dat als het mogelijk zou zijn in de tijd te

+ In de jaren 1968-1969 en 1971-1972 schreef Saramago columns voor respectievelijk A Capital, gebundeld in *Deste Mundo e do Outro*, en Jornal do Fundão, gebundeld in *A Bagagem do Viajante*

reizen, ik hém liever zou willen zien dan keizer Karel de Grote.

Dichter bij mij (zo dicht dat ik mijn hand maar hoef uit te steken om zijn tastbare herinnering te voelen, zijn droge gezicht en zijn stoppelbaard, de magere schouders die zich in mij hebben voortgezet), die opa die varkenshoeder was en van wiens ouders men niets wist, te vondeling gelegd, een man van weinig woorden, ook hij slank en lang als een lat. Die man had de wrok van het hele dorp tegen zich, want hij was van buiten gekomen, uit het niets, en toch was mijn oma, het mooiste meisje van haar tijd, uitgerekend op hem verliefd geworden. Daarom moest mijn opa zijn huwelijksnacht doorbrengen op de drempel van zijn huis, in de open lucht, een met ijzer beslagen knuppel op zijn knieën, wachtend op zijn bronstige rivalen die gezworen hadden zijn dak te bekogelen met stenen. Uiteindelijk kwam er niemand opdagen en de maan reisde de hele nacht langs de hemel terwijl mijn oma met open ogen lag te wachten op haar man. Het was al licht toen ze elkaar eindelijk omhelsden.

En vervolgens mijn ouders op een foto van ruim vijftig jaar oud, genomen toen mijn vader al terug was gekomen uit de oorlog - de oorlog die voor altijd de Grote Oorlog is gebleven - en mijn moeder zwanger was van mijn als kind aan kroep gestorven broer. De twee staan, knap en jong, recht tegenover de fotograaf en op hun gezicht ligt een uitdrukking van plechtige ernst die wellicht angst voor de camera is, op het moment dat de lens van beiden het beeld zal vastleggen dat nooit meer terugkeert, want de dag daarna zal onherroepelijk een andere dag zijn... Mijn moeder leunt met haar rechterelleboog op een hoge zuil en houdt in haar linkerhand, neerhangend langs haar zij, een bloem vast. Mijn vader heeft zijn arm om mijn moeder heen geslagen en zijn eeltige hand ligt op haar schouder als een vleugel. Beiden staan beschroomd op een bloemetjestapijt. Het doek dat als kunstmatige achtergrond dient voor de foto toont enkele vage en niet-kloppende neo-classicistische gebouwen.

Ooit moest de dag komen dat ik dit alles zou vertellen. Niets van dit alles is van belang, alleen voor mijzelf. Een Berberse opa, afkomstig uit Noord-Afrika, een te vondeling gelegde opa (verborgen zoon van een hertogin, wie weet), een wonderbaarlijk mooie oma, ernstige en knappe ouders, een bloem op een portretfoto - wat voor andere afstamming zou ik kunnen willen? Zou ik tegen een betere boom kunnen leunen?

Vertaald uit het Portugees door Harrie Lemmens

**Dirk de Schutter**

## *Woorden strikken*[+]

> ... God wist niet waar hij aan begon toen hij Adam en Eva schiep. Wat moet men bij voorbeeld zeggen van deze ordezuster, die achteraf joodse bleek en veroordeeld werd tot het levenslang dragen van het kerkerhabijt, en deze halfbloed uit Caparica, die Manuel Matteus heet en als bijnaam Saramago heeft, god weet wat voor nakomeling hij nog ooit zal krijgen, die bestraft werd omdat hij een eminent toverkunstenaar was, wat moet men zeggen van al dezen en nog honderddertig anderen die naar het auto-da-fé werden geleid... (*MK*, 84)[1)]

Waar beginnen we aan, als we iets scheppen en iets nieuws in het leven roepen? Of als we het nieuwe onder onze hoede nemen door het bij voorbeeld te lezen? Wat doen we als we een boek dat als literair geclasseerd staat, bespreken en van commentaar voorzien? Wie zich schepper-god waant en meent iets naar zijn beeld te kunnen vervaardigen, weze hierbij gewaarschuwd: zelfs God wist niet waar hij aan begon.

Wat moet men zeggen, wat zal ik zeggen van een schrijver die zich schaart aan de zijde van ter dood veroordeelden, of van een schrijver die zijn eigennaam verbastert tot een bijnaam en ons uitnodigt om er verborgen betekenissen in te lezen? ‘Saramago’ klinkt dit niet als ‘serei mago’: ik zal een magiër zijn, een toverkunstenaar?

De schrijver José Saramago verstopt zijn naam en zijn door hem getekende geschriften binnen de eigen literaire productie. Nagenoeg al zijn romans bergen referenties aan eigen werk. Een oppervlakkige peiling volstaat voor de volgende curieuze vaststelling:

1] *Het schijnbestaan* vermeldt in een opsomming van de curiosa die de verrassingen van het hypermoderne winkelcentrum uitmaken, ‘een klooster van mafra’ (*SB*, 307), het bouwwerk waarvan de constructie in *Memoriaal van het klooster* verhaald wordt.

2] De hoofdpersoon van *Alle namen* heet José; hij twijfelt aan de onfeilbaarheid die toegeschreven wordt aan het Algemeen Archief van de Burgerlijke Stand, waar hij de laagste administratieve post - die van schrijver - bekleedt, en beargumenteert deze twijfel door zich te beroepen op ‘de geschiedenis van het deleatur’ (*AN*, 18) - een verdoken verwijzing naar de openingsbladzijden uit *Het beleg van Lissabon*.

3] Op zijn dwaaltochten door Lissabon denkt Ricardo Reis ineens aan de *passarola* van pater Bartolomeu de Gusmão met de volgende woorden: ‘de

\+ *AN = Alle namen*. Amsterdam, Meulenhoff, 2000.
*SB = Het schijnbestaan*. Amsrerdam, Meulenhoff, 2001.

1) De volgende sigla worden gebruikt:
*MK= Memoriaal van het klooster*. Amsterdam, Meulenhoff, 1998.
*RR = Het jaar van de dood van Ricardo Reis*. Amsrerdam, Meulenhoff, 1999.
*BL = Het beleg van Lissabon*. Amsterdam, Meulenhoff, 1996.
*EJC = Het evangelie volgens Jezus Christus*. Amsterdam, Meulenhoff, 1993.

*passarola*, die hem onsterfelijk heeft gemaakt maar die nooit heeft gevlogen, ook al had of zou iemand het tegendeel beweren' (*RR*, 333) - een bewering die volgehouden wordt in *Memoriaal van het klooster*.

Al deze intertekstuele referenties voeren een averechtse hocus-pocus uit. Ze vragen als in een gecodeerde boodschap aandacht voor het werk van Saramago, maar moffelen de auteur zelf weg. 'Hocus pocus' zou volgens een volksetymologische afleiding die bijna evenveel tot de verbeelding spreekt als de goocheltruc zelf, een verbastering zijn van 'hoc est corpus', op zijn beurt een blasfemische afkorting van de aan Jezus van Nazareth toegeschreven en door de priester tijdens de Eucharistie herhaalde formule. 'Hoc est enim corpus meum' / 'Want dit is mijn lichaam': zo luiden de woorden van de Galileeër tijdens het Laatste Avondmaal, die het ongedesemde offerbrood veranderen in het lichaam van Gods zoon. Saramago voltrekt de tegenovergestelde beweging: hij presenteert zichzelf niet, hij brengt zichzelf niet tot volle tegenwoordigheid, maar hij brengt zijn oeuvre voor het voetlicht. 'Want dit is mijn corpus': het geschrevene belichaamt mij beter dan ik zelf dat zou kunnen, ook al hoort dat geschrevene mij niet toe, maar aan de Portugese taal.

'Mijn vaderland is de Portugese taal': de uitspraak is van Fernando Pessoa, niet alleen een van de grootste auteurs die de Portugese geschiedenis heeft voortgebracht, maar bovenal een van de creatiefste genieën uit de Europese literatuur en iemand die als weinig anderen het noodlot van het schrijven ten dode toe heeft omarmd. Saramago heeft niet alleen een roman aan Pessoa en diens heteroniem Ricardo Reis gewijd, Pessoa komt in nagenoeg al zijn boeken voor. Een van de meest frappante passages staat ongetwijfeld in *Het evangelie volgens Jezus Christus*:

> God zweeg en bleef zwijgen, maar uit de mist kwam een stem die sprak, Misschien zijn deze God en de god die zal komen niet meer dan heteroniemen, Van wie, van jou soms, vroeg spottend nieuwsgierig een tweede stem, Van wijlen Fernando Pessoa, hoorden ze, maar het had ook kunnen zijn, Van mij en elk ander persoon ja. (*EJC*, 338)

Naar het voorbeeld van Pessoa en zoals de naam Pessoa zelf aangeeft, legt Saramago er zich op toe een persoon te zijn, dat wil zeggen etymologisch gesproken: een masker, een per-sona, een spreekbuis, een klankbord voor de Portugese taal en letteren. Wat hij wil, is niet: iemand zijn, maar: niet iemand zijn. Het verschil is minimaal, het ligt in de plaats van het leesteken, in de verschuiving van de klemtoon en de hapering van het ritme. Niet iemand zijn is niet hetzelfde als niemand zijn. Niemand zijn is absoluut en

volkomen, afgerond en beslist; niet iemand zijn is relatief en onbeslist, iets wordt uitgesteld of opgeschort, er is een kier uitgespaard, een rest van niets, misschien alleen maar een stilte - maar is niet ieder zijn stilte (*SB*, 189)? - en daarom niet te schrappen, niet uit te wissen. Niet iemand zijn vraagt om een 'misschien', om de melancholie van wat had kunnen zijn (*SB*, 270), om het niet aanwijsbare, het onvervulde dat zich uit in de conjunctief of de aanvoegende wijs. Niet iemand zijn neemt niet iets weg, maar voegt met het 'niet' iets toe. 'Niet' is geen mathematisch minteken dat dient om af te trekken of te verwijderen. 'Niet' voegt iets toe, zoals zijn naamgenoot, de niet, doorgaans in diminutief gebruikt, maar wat het toevoegt, is niet iets bepaalds, eerder niets, een zijn, een wijze, een mogen of een moeten. Zoals het teken 'deleatur': het geeft in de aanvoegende wijs te kennen dat iets, een letter of een woord, weg zou moeten, maar laat in de marge van het manuscript een streep achter, een krabbel...

> De corrector zei, Ja, zo heet dit teken, deleatur, we gebruiken het als we iets weg moeten halen, moeten schrappen, het woord zegt het al, en het geldt evengoed voor afzonderlijke letters als voor hele woorden, Doet u eens voor hoe het gaat, maar wel langzaam, graag, Het is doodsimpel, je moet alleen even de draai te pakken krijgen, wat je dan krijgt, lijkt op een hoofdletter Q, dat is alles, Jammer, het beloofde zoiets moois te worden, Ook de schijn van gelijkenis is al heel wat, maar om het profetisch te zeggen, voorwaar voorwaar, ik zeg u, waar het op aankomt in het leven zijn toch altijd de verschillen geweest (*BL*, 7).

Wie de draai te pakken krijgt, tovert een krabbel te voorschijn die lijkt op de hoofdletter Q, een quasi Q dus, die het manuscript openscheurt en er de mogelijkheid inlast van het quaestieuze en het querulantisme, en verzot is op de quisquiliën van de geest.

Niet iemand zijn: het verlangen om slechts een krabbel te zijn in de marge van de Portugese taal wordt door alle hoofdpersonages van Saramago beoefend. Deze personages plegen geen grootse daden, zoals de helden van weleer, maar evenmin vallen ze als nietige slachtoffers willoos ten prooi aan de gang der gebeurtenissen. De handelingen die ze ontplooien, worden niet opgenomen in de causale reeks van actie en reactie, van daad en wederdaad: ze zijn buitenstaanders, die verslag uitbrengen of vraagtekens plaatsen bij de overleveringen, zowel bij de officiële berichtgeving als bij de apocriefe legenden. Zoals Manuel Matteus, bijgenaamd Saramago, uit het boven geciteerde fragment, zijn ze 'toverkunstenaar': ze toveren met woorden en verhalen, met kronieken en archieven, met spreuken en zegswijzen. Ze werpen zich niet op als de auteur van het verhaal, als de gezaghebbende bron, maar ver-

genoegen zich met de eenvoudigste aller taken: ze schrijven wel, maar dat wil niet zeggen dat ze zelf verzonnen verhalen op papier zetten, nee, ze schrijven doordat ze overschrijven. De magie van de genaamde ‘Sara-mago’ en van zijn heteroniemen, ligt in het her-schrijven: ze zijn corrector, synopticus, chroniqueur, klerk, copiïst, compilator.

## *Ook het cliché, het versleten, bijna opgebruikte woord*

Niet de gebeurtenissen zetten deze scribenten aan het schrijven, maar de taal, de woorden, de overlevering van het schrift, en de ondoorzichtige mogelijkheden die zich daar verborgen houden. Ze vragen zich af wat er gebeurt, als men binnendringt in het labyrintische oeuvre van Pessoa en zich daar nestelt, of als men het nietige partikel ‘niet’ op de orthodoxe versie van het beleg van Lissabon afvuurt en men zich dus inbeeldt dat de stad Lissabon niet door de Kruisvaarders op de moslims veroverd werd, of als men de handel en wandel van een onbekende vrouw natrekt ten einde haar dossier te vervolledigen. Het minuscule leven dat deze grammatofielen beschoren is, bestaat erin te lezen: leven is lezen. Het is dan ook treffend, hoewel nauwelijks verwonderlijk, dat Pessoa, na zijn terugkeer uit het land van de doden en tijdens zijn verblijf in Lissabon aan de zijde van Ricardo Reis, alle vaardigheden en eigenschappen van de gewone stervelingen heeft bewaard, behalve het lezen. Doden lezen niet, dood zijn is de kunst van het lezen verloren hebben. ‘Ik kan niet meer lezen’ zijn zowat de eerste woorden die Pessoa tot Ricardo Reis richt bij hun eerste ontmoeting; en zijn laatste woorden die hij uitspreekt op het moment dat Ricardo Reis beslist hem te vergezellen naar het land van de doden en dus sterft, luiden: ‘Lezen is de eerste vaardigheid die je verliest’ (*RR*, 75, 409).

Dit verklaart eveneens de meer dan gewone interesse die deze schrijvers hebben voor vaste uitdrukkingen. Niet de gezochte vergelijking of het exquise adjectief uit de bellettrie houdt ze in de ban, maar nagenoeg het tegenovergestelde: het cliché, het versleten, bijna opgebruikte woord. Schrijven betekent niet alleen overschrijven en herschrijven, maar ook een verzameling spreuken aanleggen. Clichés, gemeenplaatsen, zegswijzen dienen het schrijven geen doodsteek toe; integendeel, ze staan garant voor de mogelijkheid van betekenis, ze garanderen dat er ooit zinvol gesproken is. Dàt is immers de ondraaglijke angst waaraan de schrijvers bloot staan: dat de taal hen in de steek zou laten. In de woorden van Ricardo Reis: ‘ik vraag me af hoe wij moeten leven als de taal alles gezegd heeft en zwijgt’ (*RR*, 56).

Gelukkig lijkt deze angst weinig gegrond. De woorden blijven spreken, het is alsof ze niet kunnen worden opgebruikt. Ze staan altijd opnieuw klaar en wachten op de sprekers en schrijvers; ze vormen de oerstof waaruit de wereld

geboetseerd is. Zoals de schepper-god klei kneedde en er leven inblies, zo brengen de mensen de woorden tot leven door ze altijd opnieuw in de mond te nemen en te beademen. De pottenbakker, Cipriano Algor, vergelijkt de onverwoestbare degelijkheid van de oermaterie met de taaie betrouwbaarheid van de woorden. Hun standvastigheid en onvergankelijke beschikbaarheid sticht tijd, biedt de maatstaf voor het tijdelijke.

> Zo gaat het met alle dingen in deze wereld, zelfs de woorden, die geen dingen zijn, die de dingen slechts zo goed mogelijk aanduiden en daarmee vorm geven, worden, ook als ze hun werk voorbeeldig doen, vooropgesteld dat dat mogelijk is, miljoenen keren gebruikt en even zoveel keren afgedankt als vertrapte klei, gekneed en gekauwd, ingeslikt en uitgespuwd, waarna we ze nederig, met de staart tussen de benen, weer moeten opzoeken, de eeuwige wederkeer bestaat wel degelijk, maar het is niet dat, het is dit. (*SB*, 155)

## *Op papier vermogen woorden alles*

Om minstens drie redenen is het verkeerd woorden, hoe vaak gebruikt ook, af te danken. Er is een eerste, existentiële reden, die aangegeven wordt in een ‘monologue intérieur’ van meneer José uit *Alle namen*. Zoals vaak bij Saramago, wordt die monoloog veruitwendigd en voorgesteld als een gesprek tussen meneer José en het plafond:

> Wat wil je met die oubollige uitspraak zeggen, Dat de dagen elkaar opvolgen maar zich niet herhalen, Dat klinkt nog oubolliger, vertel me niet dat de wijsheid van plafonds uit dergelijke gemeenplaatsen bestaat, schamperde meneer José, Je weet niets van het leven als je denkt dat er iets anders over te weten valt, antwoordde het plafond en daarna zweeg het. (*AN*, 127)

De tweede reden wijkt hiervan af. Soms wordt de mogelijkheid erkend dat clichés of versleten woorden en uitdrukkingen hun oorspronkelijke zeggingskracht terugvinden:

> gemeenplaatsen, vaste wendingen, volkswijsheden, stoplappen, kalenderspreuken, spreekwoorden en zegswijzen, het kan allemaal sprankelend nieuw lijken, als je de woorden die ervoor en erna komen maar goed kiest... *(BL*, 8-9)

Als woorden hun oorspronkelijke zeggingskracht terugvinden, dan verandert de wereld der dingen van aanzien. Op begenadigde momenten lijkt het alsof de verbinding tussen de wereld en de woorden hersteld is: de woorden glijden niet langer over de wereld heen, schampen niet langer af op de werkelijkheid, maar slagen erin om een verbinding met de wereld tot stand te brengen. Soms volstaat daartoe een enkel woord, zonder contextuele inbedding, of een asyndetische opsomming, die zich van elke betekenisarticulatie onthoudt en juist daardoor toegang krijgt tot de geheimzinnige, onpeilbare orde die woorden en dingen op elkaar afstemt.

> toen sprak hij het woord oven uit, het woord afdak, het woord klei, het woord moerbeiboom, het woord dorsvloer, het woord lantaarn, het woord aarde, het woord hout, het woord deur, het woord bed, het woord kerkhof, het woord handvat, het woord kruik, het woord bestelauto, het woord water, het woord pottenbakkerij, het woord gras, het woord huis, het woord vuur, het woord hond, het woord vrouw, het woord man, het woord, het woord, en alle dingen van deze wereld, de benoemde en de naamloze, de bekende en de geheime, de zichtbare en de onzichtbare, kwamen als een zwerm vogels die het vliegen moe zijn en uit de wolken neerdalen een voor een op hun plaats terecht, vulden de open plekken in en herschikten de betekenissen. (*SB*, 125)

De derde reden schuilt in de onuitroeibare dubbelzinnigheid van het woord. Enerzijds is er niets zo kwetsbaar als het woord, zo gratuit en zo futiel, anderzijds heeft het woord in al zijn onophefbare contingentie de scheppingsdaad van God voltrokken. Op papier vermogen woorden alles:

> het rijk van het universele geluk vestigen, drinken geven aan de dorstigen, eten aan de hongerigen, vrede aan de opgejaagden, blijdschap aan de bedrukten, gezelschap aan de eenzamen, hoop aan wie dit verloren heeft, om nog maar te zwijgen van de eenvoud waarmee armoede en misdaden uitgebannen zouden kunnen worden, simpelweg door wat woorden te veranderen, en als iemand die nieuwe ordeningsprincipes in twijfel trekt, hoeft hij alleen maar te bedenken dat de wereld en de mens zo geschapen zijn, met woorden, heel bepaalde woorden, opdat het zo zou worden en niet anders. Het worde, zei God en op hetzelfde moment was het er. (*BL*, 39)

De taal, de zegswijzen die in de taal neergeslagen liggen, primeren op de sprekers in de dubbele zin van het woord. De zegswijzen primeren in de zin dat ze belangrijker zijn dan de sprekers: wat gezegd wordt, is van groter

belang dan wie het zegt. Daarom schrijft Saramago zijn dialogen zo neer dat de lezer nauwelijks kan volgen wie wat zegt. De uitgesproken woorden worden niet tussen aanhalingstekens geplaatst en niet aan een spreker toegewezen. De verschillende uitspraken worden vaak, zo niet altijd, in één lange zin opgenomen, ze worden aan elkaar geregen in wat een onophoudelijke woordenstroom lijkt en enkel van elkaar gescheiden door een komma en de middenin een zin onorthodoxe hoofdletter.

Bovendien primeren de woorden in de zin dat ze aan de sprekers voorafgaan: ze sleuren de sprekers mee, brengen ze in verwarring en laten ze achter met het besef dat ze hoegenaamd niet weten wat ze gezegd hebben en hoe ze verder moeten. 'Ieder woord is een tovenaarsleerling' (*BL*, 80): dat is de ervaring die de sprekers overkomt. Woorden brengen iets tot stand wat niemand gewild heeft, en wat ze verwezenlijkt hebben, kan moeilijk, of helemaal niet ongedaan worden gemaakt.

> Zo'n grote omweg, die zich onweerstaanbaar opdrong omdat het ene woord het andere nu eenmaal oproept, terwijl het net is alsof woorden niet meer doen dan de wens volgen van degene die er uiteindelijk voor verantwoordelijk is, maar hem intussen dusdanig misleiden dat ze, hoe vaak gebeurt dat niet, de draad van het verhaal ergens op een plaats zonder naam en geschiedenis achterlaten, het pure vertoog zonder oorzaak of doel... (*BL*, 91)

Woorden leggen strikken. Zegswijzen betoveren de sprekers zoals de sirenen zeevaarders lokken en misleiden. Ze spiegelen de sprekers iets voor, iets vertrouwds, een doorgang, maar wat een opening leek, verandert in een strik, een kluwen van ondoorzichtige en onontwarbare betekenissen.

> Autoritair, verlammend, circulair, soms elliptisch zijn zinspreuken, ook wel speels de krenten in de pap genoemd, een kwaadaardige plaag, een van de ergste die de wereld teisteren. Tegen verdwaasden zeggen we, Ken jezelf, alsof jezelf kennen niet de vijfde en lastigste handeling is van de menselijke aritmetica, en tegen wilszwakken, Willen is kunnen, alsof de wrede werkelijkheid van de wereld niet dagelijks speelt met de volgorde van die woorden, tegen besluitelozen zeggen we, Begin bij het begin, alsof het begin het altijd zichtbare uiteinde zou zijn van een losjes opgerold touw waar je maar aan hoeft te trekken totdat je bij het andere uiteinde bent, dat van het einde, en alsof je tussen die twee een gladde, doorlopende lijn in handen zou hebben die je niet hebt hoeven ontdoen van knopen en lussen, iets wat onmogelijk is in het leven van verwikkelingen en, als we nog even zinspreukig mogen doorgaan, in de verwikke-

> lingen van het leven. *(SB*, 68)

In één adem heeft deze zin het over woorden en betekenissen, over het spreken en zijn bedrieglijke vanzelfsprekendheden, over zelfkennis en het handelen, over de raadselachtige moeilijkheid van het begin en over de onontwarbare verwevenheid van dit alles. De onmogelijkheid om dit alles te ontrafelen en uit te pluizen wordt geënsceneerd in een zin die al deze weinig tastbare dingen verknoopt en, als bij toeval, knopen en lussen ter sprake brengt. De gedachte dat zinspreuken mogelijke gemeenplaatsen zijn en dus een gemeenschappelijke ruimte stichten waar sprekers elkaar kunnen ontmoeten, wordt hier danig ontkracht. Misschien worden mensen door zinspreuken bij elkaar gebracht, maar dan enkel om verwikkeld te raken in de mazen van een onoverzichtelijk netwerk.

De romans van Saramago lezen is zich laten strikken, verweefd raken in het kluwen der woorden, verwikkeld in de spraakverwarring. Ik kan daarop geen uitzondering maken, en breek de draad van mijn lectuur af door twee losse eindjes aan elkaar te knopen. Ik begin bij Heidegger, die in een van zijn idiosyncratische, maar hoogst fascinerende uiteenzettingen nadenkt over hoe het archaïsche Griekenland zich verhield tot de natuur en de dieren. Hij schrijft:

> Der Vogel, fliegend, singend, bindet und weist ins Offene. Er verstrickt in dieses. Seira heisst griechisch der Strick. Die Seirenen sind ‘griechisch’ die Bestrickenden in einem mehrfachen Sinne des Wortes.[2)]

Deze losse gedachte, die Heidegger niet verder uitwerkt, verbind ik met een opmerking van Maurice Blanchot als zou de westerse roman geboren zijn uit de al dan niet gemiste ontmoeting tussen Odysseus en de sirenen.[3)]

Zijn de sirenen roepende vogels, zijn het verleidelijke vrouwen? Of zijn het strikken die woorden leggen, wikkels waarmee schrijvers en lezers omzwachteld worden? Een warrige, weinig afdoende, maar al bij al vrij barmhartige voorbereiding op de afgrijselijke stilte die volgt na het laatste woord, als de strikken zich onherroepelijk sluiten...

*Dirk de Schutter (1954) publiceert over negentiende- en twintigste-eeuwse wijsbegeerte (Hegel, Hölderlin, Nietzsche, Heidegger, Derrida, Arendt) en literatuur (John Barth, John Banville, Hans Faverey)*.

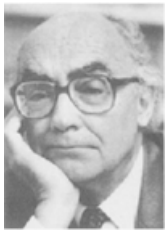
2) Martin Heidegger, *Gesamtausgabe Band 55: Heraklit*. (Hsgb. M.S. Frings). Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1979, p. 95-96.
3) Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, p. 9-19.

## José Saramago
## *Hoe het personage meester werd en zijn schrijver leerling*[+]

**D**e wijste man die ik in mijn leven heb gekend kon niet lezen en schrijven. Om vier uur 's nachts, wanneer de belofte van een nieuwe dag nog niet verder was gevorderd dan Frankrijk, stond hij op van zijn strozak en trok hij de velden in met het half dozijn zeugen die door hun vruchtbaarheid zorgden voor het levensonderhoud van hem en zijn vrouw. Van dat weinige leefden mijn grootouders van moederskant, het fokken van biggen die ze na het spenen verkochten aan hun dorpsgenoten in Azinhaga, in de provincie Ribatejo. Ze heetten Jerónimo Melrinho en Josefa Caixinha en ze waren beiden analfabeet. 's Winters, wanneer het zo koud was dat het water in de kruiken binnenshuis bevroor, haalden ze de zwakste biggen uit de stal en legden ze die bij zich in bed. Onder de grove dekens bevrijdde de menselijke warmte de diertjes uit hun halfbevroren toestand en redde ze van een wisse dood. Hoewel het mensen met een goede inborst waren, deden de twee oudjes dat niet omdat ze zo'n geweldig meelevende ziel hadden: wat hen zonder grote gevoelens of woorden dreef, was het beschermen van hun broodwinning, met de vanzelfsprekendheid van wie om zich in leven te houden niet geleerd heeft meer te denken dan wat onontbeerlijk is. Die opa Jerónimo heb ik talloze keren geholpen bij zijn werk als varkenshoeder, talloze keren ook heb ik de tuin naast het huis omgespit en hout gehakt voor haard en fornuis, talloze keren heb ik het grote ijzeren wiel rondgedraaid dat de pomp in beweging bracht om het water uit de gemeenschappelijke put op te halen, waarna ik het op mijn schouder naar huis droeg, talloze keren ben ik, verborgen voor de toezichthouders van de korenvelden, eveneens in de vroege morgen met mijn oma, gewapend met hark, mand en touw, op de stoppelvelden het losse stro gaan verzamelen dat vervolgens als bed voor het vee zou dienen. En soms zei opa op warme zomeravonden na het eten: ‘José, vandaag gaan we onder de vijgenboom slapen.’ Er stonden nog twee vijgenbomen, maar die ene was, waarschijnlijk omdat hij de grootste en de oudste was, omdat hij er altijd was geweest, voor iedereen in huis dé vijgenboom. Min of meer op grond van antonomasia, een geleerd woord waarvan ik pas vele jaren later het bestaan en de betekenis zou leren kennen... Te midden van de nachtelijke rust verscheen tussen de hoge takken van de boom een ster die zich vervolgens langzaam verborg achter een blad, en als ik een andere kant op keek rees daar, als een rivier die stil door haar bedding stroomt, het opalen licht van de Melkweg op, de Weg naar Santiago, zoals we hem in het dorp nog noemden. Zolang de slaap uitbleef werd de nacht bevolkt met de verhalen en voorvallen die mijn opa vertelde: legendes, verschijningen,

+ Op 8 december 1998 in Stockholm uitgesproken rede bij het in ontvangst nemen van de Nobelprijs. De toespraak is opgedragen aan Saramago's grootvader

spookverhalen, bijzondere gebeurtenissen, oude sterfgevallen, oproeren met stokken en stenen, woorden van voorouders, een onvermoeibaar geruis van herinneringen dat mij wakker hield en tegelijk zachtjes in slaap wiegde. Ik heb nooit kunnen achterhalen of hij ophield wanneer hij merkte dat ik in slaap was gevallen, of dat hij doorging met praten, om niet te stoppen halverwege het antwoord op de vraag die ik onveranderlijk stelde in de langere pauzes die hij heel berekenend in zijn relaas liet vallen: ‘En toen?’ Misschien herhaalde hij de verhalen voor zichzelf, om ze niet te vergeten of om ze te verrijken met nieuwe wederwaardigheden. Gezien de leeftijd die ik had en de tijd waarin we toen leefden, hoef ik niet te zeggen dat ik dacht dat mijn opa Jerónimo alle wijsheid van de wereld bezat. Wanneer ik bij het eerste morgenlicht wakker werd van het fluiten van de vogels, lag hij niet meer naast me, was hij al met zijn dieren naar het veld getrokken zonder mij te wekken. Dan stond ik op, vouwde de deken op en liep op blote voeten (tot mijn veertiende heb ik in het dorp altijd op blote voeten gelopen), mijn haren nog vol strootjes, van de moestuin naar de varkensstallen naast het huis. Mijn oma, die al voor mijn opa op was, zette dan een grote kom koffie met brokken brood voor me neer en vroeg of ik goed geslapen had. Als ik haar over een nare droom vertelde die was voortgesproten uit de verhalen van opa, stelde zij me altijd gerust: ‘Niets van aantrekken, dromen zijn bedrog.’ Toentertijd dacht ik dat mijn oma, hoewel zij ook een heel wijze vrouw was, niet kon tippen aan mijn opa, die liggend onder de vijgenboom met naast zich zijn kleinzoon José in staat was met een paar woorden het hele universum in beweging te zetten. Pas vele jaren later, toen mijn opa al was heengegaan en ik een volwassen man was, begreep ik dat oma eigenlijk ook in dromen geloofde. Er was geen andere uitleg voor wat ze een keer zei toen ze 's avonds voor de deur van haar armetierige huisje, waar ze toen in haar eentje woonde, naar de grote en kleine sterren boven haar hoofd zat te kijken: ‘De wereld is zo mooi, en ik vind het zo jammer dat ik doodga.’ Ze zei niet dat ze bang was om te sterven, maar dat ze het jammer vond, alsof het leven van onafgebroken zwoegen en tobben dat het hare was geweest, zo kort voor het verscheiden de genade ontving van een verheven afscheid, de troost van de geopenbaarde schoonheid. Ze zat voor de deur van een huis zoals er volgens mij geen tweede heeft bestaan, want er woonden mensen in die het opbrachten biggen bij zich in bed te nemen alsof het hun eigen kinderen waren, mensen die het jammer vonden het leven te verlaten omdat de wereld zo mooi was, mensen, en in dit geval opa Jerónimo, varkenshoeder en verhalenverteller, die toen hij voelde dat de dood hem kwam halen, afscheid nam van de bomen in zijn tuin, ze een voor een omarmde, huilend, omdat hij wist dat hij ze nooit meer zou zien.



Vele jaren later, toen ik voor het eerst over mijn opa Jerónimo en mijn oma

Josefa schreef (ik ben nog vergeten te zeggen dat zij, volgens degenen die haar toen gekend hadden, als jong meisje uitzonderlijk mooi was geweest), besefte ik dat ik de gewone mensen die zij waren geweest aan het veranderen was in literaire personages, en dat dat waarschijnlijk de manier was om hen niet te vergeten: steeds weer hun gezichten tekenen met het onvaste potlood van de herinnering, kleur en licht aanbrengen in de saaiheid van een dof en uitzichtloos bestaan, als iemand die op de verschuivende landkaart van het geheugen de bovennatuurlijke onwerkelijkheid herschept van het land waarin hij besloten heeft te gaan leven. Dezelfde geestestoestand die mij er, na de fascinerende en raadselachtige figuur van een Berberse overgrootvader te hebben opgeroepen, toe zou brengen in de volgende bewoordingen een oude foto te beschrijven (nu bijna tachtig jaar oud) waar mijn ouders op staan: ‘De twee staan, knap en jong, recht tegenover de fotograaf en op hun gezicht ligt een uitdrukking van plechtige ernst die wellicht angst voor de camera is, op het moment dat de lens van beiden het beeld zal vastleggen dat nooit meer terugkeert, want de dag daarna zal onherroepelijk een andere dag zijn... Mijn moeder leunt met haar rechterelleboog op een hoge zuil en houdt in haar linkerhand, neerhangend langs haar zij, een bloem vast. Mijn vader heeft zijn arm om mijn moeder heen geslagen en zijn eeltige hand ligt op haar schouder als een vleugel. Beiden staan beschroomd op een bloemetjestapijt. Het doek dat als kunstmatige achtergrond dient voor de foto toont enkele vage en niet-kloppende neo-classicistische gebouwen.’ En ik besloot met: ‘Ooit moest de dag komen dat ik dit alles zou vertellen. Niets van dit alles is van belang, alleen voor mijzelf. Een Berberse opa, een andere opa die te vondeling was gelegd (verborgen zoon van een hertogin, wie weet), een wonderbaarlijk mooie oma, ernstige en knappe ouders, een bloem op een portretfoto - wat voor andere afstamming zou ik kunnen willen? Zou ik deel kunnen uitmaken van een betere stamboom?’

Deze woorden heb ik bijna dertig jaar geleden geschreven, met als enige bedoeling momenten te reconstrueren en op te tekenen uit het leven van de mensen die mij hebben voortgebracht en die het dichtst bij mij hebben gestaan, denkend dat ik niet meer nodig zou hebben om uit te leggen waar ik vandaan kwam en uit welk hout de persoon die ik was geweest en de persoon die ik geleidelijk aan werd gesneden waren. Maar ik had het mis, de biologie bepaalt niet alles, en wat de genetica betreft, de wegen daarvan moeten wel heel mysterieus zijn geweest dat ze zo'n grote boog hebben gemaakt... Aan mijn stamboom (vergeef me de aanmatiging een zwak en schraal boompje zo aan te duiden) ontbraken niet alleen takken van het soort dat door tijd en levenservaringen afbreekt, maar ook iemand die hem hielp zijn wortels te laten doordringen tot diep in de grond, iemand die de stevigheid en smaak van zijn vruchten verfijnde, die zijn kruin groter en

sterker maakte om toevlucht te bieden aan trekvogels en steun aan nesten. Terwijl ik mijn ouders en grootouders schilderde met literaire verf, hen van de mensen van vlees en bloed die ze waren geweest, veranderde in personages die opnieuw en op een andere manier vormgaven aan mijn leven, was ik zonder het te beseffen de weg aan het traceren waarlangs de personages die ik zou verzinnen, de andere, werkelijk literaire, mij het materiaal en het gereedschap zouden aanreiken die uiteindelijk, met alle goede en minder goede kanten, alles wat ik gewonnen en verloren heb, wat ik tekortkom en wat ik te veel heb, van mij de persoon zouden maken waarin ik mij thans herken: schepper van die personages, maar tegelijk schepping van hen. In zekere zin zou je werkelijk kunnen zeggen dat ik letter voor letter, woord voor woord, bladzijde voor bladzijde, boek voor boek de personages die ik schiep heb geïmplanteerd in de man die ik was. Ik geloof dat ik zonder hen niet degene zou zijn die ik nu ben, zonder hen zou mijn leven niet méér zijn geworden dan een vage schets, een belofte als zoveel andere die nooit worden ingelost, het bestaan van iemand die misschien had kunnen zijn en uiteindelijk toch niet is geworden.

Nu kan ik helder en duidelijk zien wie mijn meesters in de leerschool van het leven zijn geweest, degenen die mij het meest intens het harde levensvak hebben bijgebracht: die tientallen roman- en toneelfiguren die ik op dit moment aan mijn geestesoog voorbij zie trekken, die mannen en vrouwen van inkt en papier, de mensen van wie ik dacht dat ik ze leidde zoals het mij uitkwam en dat ze gehoorzaamden aan mijn schrijverswil, als marionetten wier handelingen niet meer invloed op mij konden uitoefenen dan de draagkracht en de spanning van de touwtjes waarmee ik ze bewoog toelieten. Van die leermeesters was de eerste zonder twijfel een middelmatige portretschilder die ik simpelweg aanduidde met de letter H., hoofdrolspeler in een verhaal dat denk ik met recht kan worden bestempeld als een dubbele inwijding (die van H., maar ook in zekere zin die van de auteur), getiteld *Manual de Pintura e Caligrafia*, dat mij de elementaire eerlijkheid bijbracht zonder wrok of frustratie mijn grenzen vast te stellen en te respecteren: omdat ik me niet buiten mijn eigen kleine akkertje kon en wilde wagen, restte mij de mogelijkheid dieper te graven, in de richting van de wortels. De mijne, maar ook die van de wereld, als ik mij zo'n buitengewone ambitie mocht veroorloven. Het is uiteraard niet aan mij om de waarde van het resultaat van de gedane inspanningen te beoordelen, maar ik geloof dat het thans duidelijk is dat al mijn werk vanaf dat moment heeft gehoorzaamd aan dat doel en dat beginsel.

Vervolgens kwamen de mannen en vrouwen uit Alentejo, diezelfde broederschap van verworpenen der aarde waartoe mijn opa Jerónimo en mijn oma Josefa behoorden, ruwe dorpelingen die gedwongen waren de kracht van

hun armen te verkopen voor een salaris en arbeidsomstandigheden die enkel het predikaat schandalig verdienen, omstandigheden die voor minder dan niets het leven inden dat de ontwikkelde en beschaafde wezens die wij ons prijzen te zijn zo graag kostbaar, heilig of subliem noemen. Volksmensen die ik heb gekend, bedrogen door een Kerk die evenzeer medeplichtige als profiteur was van de macht van de staat en de grootgrondbezitters, mensen die onafgebroken bewaakt werden door de politie, die telkens weer onschuldig slachtoffer werden van de willekeur van een valse rechtspraak. Drie generaties van een familie van landarbeiders, de familie Mau-Tempo, treden vanaf het begin van de eeuw tot de Anjerrevolutie van 1974, die de dictatuur aan de kant schoof, voor het voetlicht in deze roman, die ik de titel *Levantado do Chão* meegaf, en van zulke van de grond opgestane mannen en vrouwen, eerst echte personen, daarna fictiefiguren, heb ik geleerd geduldig te zijn, vertrouwen te hebben en me over te leveren aan de tijd, de tijd die ons tegelijk maakt en vernielt om ons opnieuw te maken en weer te vernielen. Ik weet alleen niet zeker of ik me wel voldoende heb eigen gemaakt wat door de hardheid van hun ervaringen bij die mannen en vrouwen een deugd was geworden: een ongedwongen stoïcijnse houding tegenover het leven. Rekening houdend evenwel met het feit dat de ontvangen les twintig jaar later nog steeds ongeschonden in mijn geheugen zit, dat ik die dag in dag uit hoor als een dringende oproep, heb ik de hoop nog niet verloren de grootse voorbeelden van menselijke waardigheid die ik heb meegemaakt op de uitgestrekte vlakten van Alentejo, iets meer te verdienen. De tijd zal het leren. Wat voor andere lessen zou ik kunnen krijgen van een Portugees uit de zestiende eeuw die zijn *Rimas* schreef en de patriottische triomfen, schipbreuken en desillusies van *Os Lusíadas*, die een absoluut poëtich genie was, de grootste dichter van onze literatuur, hoe zwaar dat ook moge vallen voor Fernando Pessoa, die zichzelf uitriep tot de Super-Camões van die literatuur? Geen les naar mijn maat, geen les die ik zou kunnen leren, behalve de eenvoudigste die me kon worden gegeven door de man Luís Vaz de Camões in zijn pure menselijkheid, bijvoorbeeld de trotse nederigheid van een schrijver die overal aanklopt op zoek naar iemand die bereid is het boek dat hij heeft geschreven te publiceren, waardoor hij de minachting ondergaat van hen die geen weet hebben van bloed en kaste, de neerbuigende onverschilligheid van een koning en zijn gezelschap van machtsdragers, de hoon waarmee de wereld altijd het bezoek van dichters, zieners en gekken heeft ontvangen. Ten minste één keer in hun leven zijn alle auteurs noodgedwongen Luís de Camões geweest of zullen ze dat worden, zelfs al hebben ze niet de redondilla's van *Sôbo los rios* geschreven... Tussen hofedelen en censoren van het Heilig Officie, tussen de liefdes van voorheen en de teleurstellingen van de vroegtijdige ouderdom, tussen de pijn van het schrijven en de vreug-

de te hebben geschreven heb ik deze zieke man, die straatarm terugkeert uit Indië, waarheen velen slechts gingen om rijk te worden, deze aan één oog blinde en in zijn ziel getroffen soldaat, deze verleider zonder geluk die nooit meer de zinnen van de dames aan het hof zal verwarren, tot leven gebracht op het podium van het toneelstuk *Que farei com este livro?*, aan het slot waarvan een andere vraag doorklinkt, de vraag die er werkelijk toe doet, de vraag waarvan we nooit te weten zullen komen of er een afdoende antwoord op mogelijk is: 'Wat doen jullie met dit boek?' Trotse nederigheid was een meesterwerk onder de arm dragen en zich onterecht verstoten zien door de wereld. Trotse nederigheid ook, en koppige nederigheid, te willen weten waarvoor morgen de boeken zullen dienen die wij vandaag schrijven, en onmiddellijk betwijfelen dat de geruststellende redenen die ons eventueel gegeven worden of die we onszelf geven lang stand kunnen houden (tot wanneer?). Niemand houdt zichzelf meer voor de gek dan door toe te staan dat de anderen hem voor de gek houden...

Daar naderen een man die zijn linkerhand in de oorlog heeft verloren en een vrouw die ter wereld is gekomen met het mysterieuze vermogen te kunnen zien wat er schuilgaat achter de huid van de mensen. Hij heet Baltasar Mateus en heeft als bijnaam Zeven-Zonnen, haar kent men onder de naam Blimunda, en ook onder de bijnaam Zeven-Manen die ze er later bij kreeg, want er staat geschreven dat waar een zon is er ook een maan zal zijn, en dat alleen de harmonieuze aanwezigheid van beide de aarde door liefde bewoonbaar zal maken. Eveneens nadert een jezuïet genaamd Bartolomeu, die een machine heeft uitgevonden waarmee men kan opstijgen naar de hemel met als enige brandstof de menselijke wil, die naar men zegt alles vermag, maar die totnogtoe niet de zon en de maan van gewoon goedheid of nog eenvoudiger respect heeft kunnen of willen zijn. Het zijn drie Portugese dwazen uit de achttiende eeuw, in een tijd en een land waarin het bijgeloof en de brandstapels van de Inquisitie bloeiden, waarin de ijdelheid en de grootheidswaan van een koning een klooster, paleis en basiliek lieten bouwen die de buitenwereld verstomd zouden doen staan, in het weinig waarschijnlijke geval dat die wereld voldoende oog had voor Portugal, zoals we weten dat Blimunda had om te zien wat verborgen was... En ook nadert een menigte van duizenden en nog eens duizenden mannen met vuile, eeltige handen en een uitgeput lichaam van het jaren achtereen steen voor steen optrekken van de meedogenloze muren van het klooster, de enorme zalen van het paleis, de zuilen en pilaren, de hoge klokkentorens en de koepel van de basiliek boven de leegte. De klanken die we horen komen uit het clavecimbel van Domenico Scarlatti, die niet weet of hij moet lachen of huilen... Dit is het verhaal van *Memoriaal van het klooster*, een boek waarin de schrijversleerling er, dankzij wat hij sinds de lang vervlogen tijd van zijn grootouders Jerónimo en Josefa

had geleerd, al in slaagde woorden te schrijven als deze, die niet geheel gespeend zijn van poëzie: ‘Naast de gesprekken der vrouwen zijn het de dromen die de wereld in haar baan houden. Maar het zijn ook de dromen die haar een halo verschaffen, daarom is de hemel de lichtende gloed in het hoofd van de mensen, als het hoofd van de mensen niet de eigenlijke en enige hemel is.’ Moge het zo zijn.

Van de dichtkunst had de adolescent al iets opgestoken uit de schoolboeken toen hij zich in Lissabon voorbereidde op het vak dat hij in het begin van zijn werkzame leven uitoefende: dat van bankwerker. Hij had ook goede leermeesters in de *ars poetica* gehad tijdens de lange avonduren die hij doorbracht in openbare bibliotheken, waar hij alles las wat hij toevallig in handen kreeg, zonder oriëntatie, zonder iemand die hem adviezen gaf, met dezelfde creatieve verbazing van de zeevaarder die ieder oord dat hij ontdekt gestalte geeft. Maar in de bibliotheek van de ambachtschool ligt de basis van *Het jaar van de dood van Ricardo Reis*... Daar vond de jonge bankwerkersleerling op zekere dag (hij was zeventien) een tijdschrift - *Atena* heette het - waarin gedichten onder die naam stonden, en omdat hij de literaire landkaart van zijn land nauwelijks kende, was het logisch dat hij dacht dat er in Portugal een dichter bestond die zo heette: Ricardo Reis. Het duurde echter niet lang of hij kwam erachter dat de eigenlijke dichter een zekere Fernando Nogueira Pessoa was, die gedichten schreef onder de naam van dichters die alleen in zijn hoofd bestonden en die hij heteroniemen noemde, een woord dat niet in de woordenboeken van die tijd stond, zodat het de letterenleerling veel moeite kostte te achterhalen wat het betekende. Hij leerde veel gedichten van Ricardo Reis vanbuiten (‘Wees om groot te zijn één / Leg al wat je bent in het minste wat je doet’), maar hij kon ondanks zijn jeugdige leeftijd en zijn onwetendheid niet accepteren dat een superieure geest zonder enige spijt het volgende wrede vers had kunnen bedenken: ‘Wijs is hij die genoegen neemt met het schouwspel van de wereld.’ Lang, lang daarna waagde de leerling het, zelf al grijs en een beetje wijzer van zijn eigen wijsheden, een roman te schrijven om de dichter van de *Odes* iets te laten zien van wat het schouwspel van die wereld was in 1936, het jaar waarin hij hem zijn laatste dagen liet beleven: de bezetting van het Rijnland door het nazileger, de oorlog van Franco tegen de Spaanse republiek, de oprichting door Salazar van de Portugese fascistische milities. Alsof hij tegen hem zei: ‘Ziehier het schouwspel van de wereld, beste dichter van het serene leed en het sierlijke scepticisme. Geniet en kijk, aangezien werkeloos toezien je wijsheid is...’

*Het jaar van de dood van Ricardo Reis* eindigde met droefgeestige woorden: ‘Hier, waar de zee ophoudt en de aarde wacht.’ Op zee was het afgelopen voor Portugal, er zouden geen ontdekkingsreizen meer komen, en op aarde, op het land restte slechts een eeuwig wachten op een ondenkbare toekomst:

alleen de vaste fado, de eeuwige *saudade* en weinig meer... Toen bedacht de leerling dat er misschien toch nog een manier bestond om de schepen te water te laten, bijvoorbeeld het land zelf in beweging brengen en over de zee laten varen. Directe vrucht van de collectieve Portugese wrok wegens het historische dédain van Europa (of juister gezegd van mijn persoonlijke wrok...) scheurde de roman die ik toen schreef - *Het stenen vlot* - het hele Iberische schiereiland los van het Europese continent om het te veranderen in een groot drijvend eiland dat zonder riemen, zeilen of schroeven naar het zuidelijk deel van de wereld bewoog, een 'massa van steen en grond, met die bovenlaag van steden, dorpen, rivieren, bossen, fabrieken, ongetemde natuur en akkers, plus alle bijbehorende mensen en dieren', op weg naar een nieuwe utopie: de culturele ontmoeting van de volkeren op het schiereiland met de volkeren aan de andere kant van de Atlantische Oceaan, teneinde, want zo brutaal was mijn strategie, de verstikkende dominantie van de Verenigde Staten van Noord-Amerika in die regio te tarten... Een dubbel utopische lezing zou deze politieke fictie opvatten als een nog veel edeler en humanere metafoor: dat Europa, heel Europa, zich moet verplaatsen naar het zuiden, om daar, als compensatie voor de kolonialistische uitbuiting van vroeger en nu, bij te dragen aan een evenwichtige wereld. Dat wil zeggen, Europa eindelijk ethisch. De personages van *Het stenen vlot* - twee vrouwen, drie mannen en een hond - reizen onvermoeibaar over het schiereiland terwijl dat de oceaan doorploegt. De wereld is aan het veranderen en zij weten dat ze de nieuwe mensen die ze zullen worden in zichzelf moeten zoeken (zonder de hond te vergeten, die geen hond is als alle andere...). Dat is genoeg voor hen.

Toen herinnerde de leerling zich dat hij weleens drukproeven van boeken had nagekeken en dat het, als hij in *Het stenen vlot* bij wijze van spreken de toekomst had herzien, geen slecht idee zou zijn om nu het verleden te herzien. En dus verzon hij een roman die *Het beleg van Lissabon* zou heten, waarin een corrector een boek met dezelfde titel, maar dan een historisch werk, nakijkt, er genoeg van krijgt dat die geschiedenis steeds minder kan verrassen en besluit om waar een 'ja' staat een 'nee' te zetten, waarmee hij het gezag van de 'historische waarheden' ondermijnt. Raimundo Silva, zo heet de corrector, is een eenvoudige, doodgewone man die zich alleen van de meerderheid onderscheidt door zijn geloof dat alle dingen een zichtbare en een onzichtbare kant hebben en dat we niets van ze kunnen weten zolang we niet alles op zijn kop hebben gezet. Daarover gaat het precies in een gesprek dat hij heeft met de historicus. 'U moet niet vergeten dat correctoren nuchtere lieden zijn, ze hebben al veel gezien aan literatuur en leven, En nou moet ú niet vergeten dat mijn boek een geschiedkundig werk is, Zo zou het inderdaad betiteld worden volgens de traditionele genre-indeling, maar ook

al wil ik u niet opnieuw tegenspreken, volgens mijn bescheiden mening is alles wat geen leven is literatuur, De geschiedschrijving ook, Die vooral, zonder u te willen kwetsen, En de schilderkunst, en de muziek, De muziek verzet zich al zolang ze bestaat, het gaat op en neer, ze wil zich bevrijden van het woord, uit afgunst denk ik, maar onderwerpt zich uiteindelijk toch altijd, En de schilderkunst, Nou ja, schilderkunst is niet meer dan literatuur gemaakt met penselen, U bent toch hopelijk niet vergeten dat de mensheid begon te schilderen lang voor ze kon schrijven, Kent u het gezegde, als je geen hond hebt, jaag dan met de kat, met andere woorden, wie niet kan schrijven, schildert of tekent, kijk maar naar kleine kinderen, Met andere woorden, wat u wilt zeggen is dat de literatuur al bestond voor ze werd geboren, Precies, net zoals de mens, met andere woorden, al mens was voor hij het was, (...) Ik krijg de indruk dat u uw roeping bent misgelopen, u zou historicus moeten zijn, Ik mis de opleiding, wat kan een eenvoudig mens doen zonder opleiding, ik mag al van geluk spreken dat ik met fatsoenlijke genen op de wereld ben gekomen, maar dan wel in ruwe vorm, bij wijze van spreken, en daarna is er alleen maar wat heel elementaire bijschaving gevolgd, het abc, meer niet, U zou zich kunnen uitgeven voor autodidact, product van uw eigen achtenswaardige inspanning, dat is helemaal geen schande, vroeger was de samenleving trots op haar autodidacten, Dat is voorbij, sinds we de vooruitgang hebben is dat passé, worden autodidacten met de nek aangekeken, alleen degenen die gedichten en verhalen ter verstrooiing schrijven mogen autodidacten zijn en blijven, gelukkig voor hen, maar ik, ik geef het toe, heb nooit aanleg gehad voor de literaire schepping, Word dan filosoof, man, U bent een grapjas met een zeer fijn gevoel voor humor, ik vraag me zelfs af hoe u zich aan de geschiedschrijving heeft kunnen wijden, toch een serieuze, diepgravende wetenschap, Ik ben alleen in het echte leven ironisch, Kijk, dat bedoelde ik nou, dat de geschiedenis niet het echte leven is, maar literatuur, jawel, literatuur, Maar de geschiedenis was het echte leven toen dat nog geen geschiedenis genoemd kon worden, (...) Dus u vindt dat de geschiedenis en het echte leven, Ja, Dat de geschiedenis het echte leven is geweest, bedoel ik, Twijfelt u daar maar geen seconde aan, Wat zou er van ons worden als de deleatur niet bestond, zuchtte de corrector.' Overbodig hieraan toe te voegen dat de leerling met Raimundo Silva de les van de twijfel heeft geleerd. Het werd tijd ook.

Welnu, waarschijnlijk bracht die leerschool van de twijfel hem er twee jaar later toe *Het evangelie volgens Jezus Christus* te schrijven. Weliswaar, hij heeft het zelf gezegd, werd die titel hem ingegeven door gezichtsbedrog, maar we kunnen ons met een gerust hart afvragen of het niet het serene voorbeeld van de corrector is geweest dat in die tussentijd het terrein aan het effenen was waar die nieuwe roman zou oprijzen. Ditmaal ging het er niet om achter

de bladzijden van het Nieuwe Testament te kijken op zoek naar tegenspraken, maar om er een fel licht op te zetten, zoals gebeurt bij schilderijen om het reliëf, de overgangen, het donker van de diepere delen zichtbaar te maken.

Twee vrouwen, drie mannen en een hond;
foto Diego Lopez Galvin

Op die manier las de leerling, omringd nu door bijbelfiguren, alsof het voor de eerste keer was over de moord op de onnozele kinderen, en toen hij het had gelezen begreep hij het niet. Hij begreep niet dat er al martelaren konden bestaan in een godsdienst die nog dertig jaar moest wachten voor haar stichter het eerste woord ervan verkondigde, begreep niet dat het leven van de kinderen uit Bethlehem niet was gered door de enige die dat had kunnen doen, hij begreep niet hoe Jozef verstoken kon zijn van het minste gevoel voor verantwoordelijkheid, van spijt, van schuld, of zelfs maar nieuwsgierigheid, nadat hij met zijn gezin was teruggekeerd uit Egypte. Men kan ook niet te zijner verdediging aanvoeren dat de kinderen van Bethlehem moesten sterven opdat het leven van Jezus gered kon worden: het eenvoudige gezond verstand dat aan alle dingen, zowel menselijke als goddelijke, vooraf zou moeten gaan, herinnert ons eraan dat God Zijn Zoon niet naar de aarde zou sturen, zeker niet met als taak te boeten voor de zon-

den van de mensheid, om hem op tweejarige leeftijd te laten sterven door het zwaard van een soldaat van Herodes... In dat evangelie, door de leerling geschreven met het ontzag dat grote drama's verdienen, zal Jozef zich bewust zijn van zijn schuld, zal hij de wroeging aanvaarden als straf voor zijn nalatigheid en zal hij zich bijna zonder verzet naar de dood laten leiden, alsof dat hem nog ontbrak om zijn schuld aan de wereld te delgen. Het evangelie van de leerling is dus niet de zoveelste legende van zaligen en goden, maar het verhaal van een aantal menselijke wezens die onderworpen zijn aan een macht waartegen ze vechten maar die ze niet kunnen verslaan. Jezus, die de sandalen zal erven waarmee zijn vader in het stof op de aardse wegen had getrapt, zal ook zijn erfgenaam zijn van het tragische gevoel van verantwoordelijkheid en schuld dat hem nooit meer zal verlaten, zelfs niet wanneer hij hoog aan het kruis zijn stem verheft: ‘Mensen, vergeeft het Hem, want Hij weet niet wat Hij heeft gedaan.’ Daarmee verwijst hij stellig naar God, die hem tot daar heeft gebracht, maar wie weet herinnert hij zich in die doodsstrijd ook zijn echte vader, degene die hem menselijk in vlees en bloed had verwekt. Zoals men ziet had de leerling reeds een lang traject doorlopen toen hij in zijn ketterse evangelie de laatste woorden van de dialoog in de tempel tussen Jezus en de schriftgeleerde opschreef: ‘Schuld is een wolf die de zoon opvreet nadat hij de vader heeft verslonden, zei de schriftgeleerde, Die wolf waarover u het hebt, heeft mijn vader al opgegeten, zei Jezus, Dan hoeft hij alleen jou nog te verslinden, En u, bent u opgegeten of verslonden, Niet alleen opgegeten en verslonden, maar ook uitgekotst, antwoordde de schriftgeleerde.’

Als keizer Karel de Grote geen klooster had gesticht in het noorden van Duitsland, als dat klooster niet aan de basis had gelegen van de stad Münster, als Münster zijn twaalfhonderdvijftigjarig bestaan niet had willen vieren met een opera over de verschrikkelijke oorlog die in de zestiende eeuw wederdopers en katholieken tegenover elkaar had gezet, dan zou de leerling nooit het toneelstuk hebben geschreven dat hij de titel gaf *In nomine Dei*. Opnieuw moest de leerling zonder ander hulpmiddel dan het zwakke licht van zijn rede doordringen in het duistere labyrint van de geloofsrichtingen, die met zoveel gemak de mensen ertoe brengen te doden en zich te laten doden. En wat hij zag was opnieuw het vreselijke masker van de onverdraagzaamheid, een onverdraagzaamheid die in Münster het toppunt van waanzin bereikte, een onverdraagzaamheid die de zaak zelf beledigde die beide partijen beweerden te verdedigen. Want het ging niet om een oorlog in naam van twee vijandelijke goden, maar om een oorlog in naam van één en dezelfde god. Blind door hun eigen geloofsovertuiging waren de wederdopers en de katholieken van Münster niet in staat de helderste van alle helderheden te zien: op de dag van het Laatste Oordeel, wanneer beide groepe-

ringen aantreden om de beloning of de straf in ontvangst te nemen die hun daden op aarde verdienen, zal God, als Hij zich bij Zijn beslissingen laat leiden door iets wat lijkt op de menselijke logica, zowel de ene groep als de andere bij zich opnemen in het paradijs, om de eenvoudige reden dat ze allemaal in Hem geloven. De afgrijselijke slachtpartij van Münster leerde de leerling dat, in tegenstelling tot wat ze beloofd hebben, religies nooit hebben gediend om mensen dichterbij elkaar te brengen, en dat de meest absurde van alle oorlogen een godsdienstoorlog is, overwegende dat God, zelfs als Hij zou willen, zichzelf niet de oorlog kan verklaren...

Blinden. De leerling dacht: 'We zijn blind' en zette zich aan het schrijven van *De stad der blinden*, om degenen die het zouden lezen eraan te herinneren dat wij geheel pervers de rede gebruiken wanneer wij het leven vernederen, dat de waardigheid van de mens dag in dag uit wordt beledigd door de machtigen van onze wereld, dat de universele leugen de plaats heeft ingenomen van de meervoudige waarheden, dat de mens zijn zelfrespect heeft verloren toen hij het respect voor zijns gelijke verloor. Daarna begon de leerling, alsof hij de door de blindheid van de rede verzonnen monsters wilde bezweren, aan het schrijven van het simpelste aller verhalen: iemand die op zoek gaat naar een ander met als enige reden dat hij begrepen heeft dat het leven niets belangrijkers te vragen heeft aan een mens. Het boek heet *Alle namen*. Er is er geen opgeschreven maar alle namen staan daar. De namen van de levenden en die van de doden. Ik sluit af. De stem die deze bladzijden heeft voorgelezen wilde de echo zijn van de gezamenlijke stemmen van mijn personages. Ik heb in feite niet méér stem dan de stem die zij hebben gehad. Vergeeft u het mij als u weinig lijkt wat voor mij alles is.

Vertaald uit het Portugees door Harrie Lemmens

## José Saramago
## *Cadernos de Lanzarote - dagboek 1993-1997*+

### *29 april 1993*

Bij de première van *Blimunda*, de toneelbewerking van *Memoriaal van het klooster*, heb ik voor het programmaboekje een tekst geschreven die ik als titel meegaf: 'Het lot van een naam.' Door twee brieven, van mijn dochter en mijn kleindochter, moest ik weer denken aan namen en wat die inhouden. Ik heb al eerder verteld hoe het komt dat ik Saramago heet: dat Saramago de bijnaam van mijn familie was; dat toen mijn vader aangifte van mijn geboorte ging doen, de ambtenaar dronken was en zonder dat mijn vader er weet van had Saramago toevoegde aan de naam die ik eigenlijk moest krijgen, José de Sousa; dat daardoor, dankzij een plan van de schikgodinnen, de naam ontstond waarmee ik mijn boeken teken. Het was een geluk dat ik niet ter wereld ben gekomen in een van de families in Azinhaga die toen en ook vele jaren later nog rondliepen met vernederende obscene bijnamen als Pichatada (Piemeltje) en Curroto (Dekhengst) ... Ik betrad het levenspodium met die naam Saramago zonder dat mijn familie het wist. Pas toen er een geboorteoorkonde vereist was bij mijn inschrijving op de lagere school, werd het oude geheim ontdekt, tot grote verontwaardiging van mijn vader, die een hekel had aan zijn bijnaam. Maar het ergste was nog dat de instanties wilden weten hoe het kwam dat mijn vader José de Sousa heette en een zoon had wiens volledige naam José de Sousa Saramago luidde. Om ervoor te zorgen dat alles netjes in orde was, zat er voor mijn arme, geïntimideerde vader niets anders op dan zijn eigen naam te laten veranderen in José de Sousa Saramago, net als zijn zoon. Na zoveel wederwaardigheden, tegenslagen en smaad te hebben overleefd zou je denken dat die tweemaal tot achternaam gepromoveerde bijnaam een lang leven van vele generaties beschoren zou zijn. Nee. Mijn Violante en mijn kleindochter Ana heten allebei Matos, naar man en vader. Vaarwel dus Saramago.

### *3 mei 1993*

In mijn lagere-schooltijd werd mij door enkele goedgelovige, naïeve personen die wij de naam meesters gaven, geleerd dat de mens niet alleen een rationeel dier was, maar ook, dankzij een bijzondere genade van God, het enige dier dat daar prat op kon gaan. Welnu, aangezien de eerste lessen die je krijgt het best beklijven, ook al denk je later vaak dat je ze vergeten bent, heb ik jarenlang in de rotsvaste overtuiging geleefd dat deze soort waar ik deel

+ Vijf jaar lang, van 1993 tot en met 1997, hield Saramago een dagboek bij dat gepubliceerd werd onder de titel *Cadernos de Lanzarote*. Het winnen van de Nobelprijs maakte, door de vele verplichtingen die daaruit voortvloeiden, een einde aan deze reeks. Hier volgt een kleine keuze.

van uitmaak, ondanks enige tegenstrijdigheden en tegenstellingen, zijn hoofd gebruikte als zetel en zenuwcentrum van de rede. Weliswaar liet de schilder Goya stilzwijgend en wijs zien dat er monsters worden geproduceerd in de slaap van die rede, maar daar bracht ik tegenin dat die spoken wel oprezen, maar dat dat alleen gebeurde wanneer de arme rede zich, moe van het steeds maar redelijk moeten zijn, overgaf aan haar vermoeidheid en zichzelf vergat. Thans zie ik mij geplaatst voor twee mogelijkheden: de rede doet in de mens niets anders dan slapen en monsters vervaardigen, of de mens, ontegenzeglijk een dier onder de dieren, is, ook dat ontegenzeglijk, het irrationeelste dier van allemaal. Ik neig steeds meer tot de tweede stelling, niet omdat ik een fanatiek aanhanger zou zijn van pessimistische filosofieën, maar omdat het schouwspel van de wereld in mijn bescheiden opvatting, hoe je het ook bekijkt, een duidelijk en expliciet bewijs is van wat ik de menselijke redeloosheid noem. We zien de afgrond, hij gaapt pal voor onze ogen, en toch lopen we er recht op af als een troep lemmingen, met het kapitale verschil dat wij elkaar onderweg neersabelen.

### *21 juni 1993*

Een groot probleem van *De stad der blinden* eindelijk opgelost. De personages hoeven niet na elkaar blind geboren te worden tot ze degenen die zien volledig vervangen: ze kunnen op elk moment blind worden. Daardoor wordt de vertelde tijd korter.

### *2 augustus 1993*

Vandaag de eerste zinnen van *De stad der blinden* geschreven.

### *11 augustus 1993*

We hebben een hond in huis, god weet waarvandaan. Ineens was hij er, uit het niets, alsof hij op zoek was naar een baasje en dat ten slotte had gevonden. Hij gedraagt zich niet als een zwerfhond, is piepjong en je kunt zien dat hij goed is afgericht. Hij doemde op bij de keukendeur toen we zaten te lunchen. Op de drempel bleef hij zitten kijken, langzaam zijn kop heen en weer bewegend, zoals alleen honden dat kunnen: een ware verhandeling over de als nederigheid vermomde verleiding. Ik ben geen hondenkenner, zeker niet als het gaat om minder gangbare rassen, maar dit lijkt me een kruising tussen een poedel en een foxterriër. Als zijn eigenaar niet komt opdagen (het kan ook dat hij moedwillig achtergelaten is, dat gebeurt zo vaak in de vakantietijd), moeten we met hem naar de dierenarts om hem te laten onderzoe-

ken, inenten en registreren. En hij moet een naam krijgen: Pepe heb ik al geopperd, het Spaanse verkleinwoord voor José... Morgen wordt hij gewassen en ontluisd. Hij blaft, voorlopig tenminste, zachtjes, alsof hij niet wil storen, maar hij lijkt duidelijke ideeën te hebben omtrent zijn bedoelingen: dit is mijn huis, ik ga hier niet meer weg.

### *15 augustus 1993*

Ik heb besloten geen namen te gebruiken in *De stad der blinden*, niemand zal António of Maria, Laura of Francisco, Joaquim of Joaquina heten. Ik ben me bewust van de moeilijkheid om een verhaal te vertellen zonder het gebruikelijke en tot op zekere hoogte onvermijdelijke houvast van de namen, maar ik wil de schimmen die we personages noemen nu eens juist niet bij de hand nemen, een leven voor ze verzinnen en hun bestemming voorbereiden. Dit keer heb ik liever dat het boek bevolkt wordt door schaduwen van schimmen, dat de lezer nooit weet over *wie* het gaat, dat hij zich zodra *iemand* verschijnt afvraagt of het de eerste keer is dat dat gebeurt, of de blinde van bldzijde honderd al dan niet dezelfde is als die op bladzijde vijftig, kortom, dat hij *de facto* binnentreedt in de wereld der anderen, diegenen die we niet kennen, wij allemaal.

### *21 november 1993*

Telefoon van Yvette Biro, een universitair docente uit New York, die een draaiboek wil maken van *Het stenen vlot*. Ze wil naar Lanzarote komen om het te bespreken.

### *11 maart 1994*

Yvette Biro is hier. We hebben gesproken over een mogelijke verfilming van *Het stenen vlot*. Aan het eind van ons gesprek was dat mogelijk al veranderd in waarschijnlijk. Waar is mijn uitgesproken nee tegen verfilmingen van mijn werk gebleven? Ik ben niet gezwicht voor het geld, want daarover heeft ze het niet eens gehad. Waarvoor dan wel? Voor het enthousiasme, de bevlogenheid en de intelligentie waarmee die vrouw over het boek praat, voor het gevoel dat haar leidt, kortom, voor het wezenlijke.

### *24 juli 1994*

Een roman zonder personages willen maken is één ding, iets anders is het te denken dat je er een zou kunnen schrijven zonder mensen. En dat was mijn

grote vergissing toen ik *De stad der blinden* bedacht. Zo groot dat hij me maanden van wanhopig makende machteloosheid heeft gekost. Het heeft veel te lang geduurd voor ik inzag dat mijn blinden wel geen naam konden hebben, maar dat ze niet konden leven zonder menselijkheid. Resultaat: een flink aantal pagina's in de prullenbak.

### *8 september 1994*

Aan zee zitten. Denken dat er niet veel levensjaren meer resten. Beseffen dat het geluk slechts een persoonlijke zaak is, dat de wereld als geheel nooit gelukkig zal worden. Terugdenken aan wat je hebt gedaan en het zo weinig vinden. Zeggen: ‘Als ik meer tijd had...’ - en ironisch je schouders ophalen omdat het onzinnige woorden zijn. Kijken naar het vulkanische gesteente in de tuin, grof, ruw en zwart, en bedenken dat dat een goede plek is om nergens meer aan te denken. Eronder uiteraard.

### *30 november 1994*

Openingswoorden van een lezing die ik heb gehouden in Las Palmas: ‘Wij hier op de Canarische eilanden leven op zeven stenen vlotten die door het vuur werden gevormd en nu verankerd liggen in de zee. Hoewel ik niet in het lot geloof, vraag ik me af of ik bij het schrijven van *Het stenen vlot*, dat andere, niet onbewust al op zoek was naar de route die me zeven jaar later naar Lanzarote zou voeren.

Het stenen vlot is echter niet alleen het originele en bijzondere transportmiddel waarvan ik mij bedien voor grote gelegenheden: het is ook het deel van de wereld dat ons draagt sinds voor de tijd dat we ons Portugezen en Spanjaarden konden noemen, het oude schiereiland vol geschiedenis en cultuur dat het wonder verrichtte in zijn geheel uit te varen om Europa daarheen te brengen waar dat via zijn eigen kunst en vlijt blijkbaar niet kon komen. En als vijf eeuwen later een bescheiden Portugese schrijver de euvele moed heeft gehad de trossen door te hakken waarmee wij vastliggen aan de Europese kade, was dat niet meer dan een poging Europa, en in eerste instantie Portugezen en Spanjaarden, ervan te overtuigen dat het tijd is om naar het zuiden te kijken, het zuiden te respecteren, te denken aan het zuiden, samen te werken met het zuiden, en dat de mogelijkheid van een werkelijk historische rol voor de volkeren van het Iberisch schiereiland in de toekomst afhangt van de mate waarin zij beseffen dat ze niet alleen continentaal zijn, maar ook Atlantisch en overzees.'

### *13 januari 1995*

Persoonlijke ervaringen en gelezen boeken zijn slechts dat waard wat het geheugen ervan onthoudt. Wie met enige aandacht mijn boeken heeft gelezen weet dat die, behalve de verhalen die ze bevatten, een onafgebroken bewerking van het geheugenmateriaal zijn, of, om het iets preciezer te formuleren, van de herinnering die ik zal behouden aan datgene wat in het verleden reeds successievelijk toegevoegde en gereorganiseerde herinnering was, op zoek naar een eigen specifieke samenhang. Misschien begint die gewenste samenhang pas zin te krijgen wanneer we het einde van ons leven naderen en het geheugen zich aan ons voordoet als een contiment dat herontdekt moet worden.

### *16 januari 1995*

Het *Boek der raadgevingen* bestaat niet.

### *21 februari 1995*

Als de Europese Unie daadwerkelijk was wat ze beweert te zijn, zou geen van de lidstaten bang hoeven te zijn voor overschaduwing door een economisch machtiger buurland, aangezien de communautaire structuren voor een algemeen evenwicht zouden zorgen en lokale spanningen zouden wegnemen. Maar de Europese Unie is, zoals ik reeds eerder heb gezegd, het aloude machtsspel in een modern jasje: de grote landen doen alsof hun hegemonie niet meer bestaat en elk klein land een even belangrijk deel van het geheel is. Het probleem is echter dat geen enkel land, groot of klein, wil toegeven dat het arm en klein is. Daarom vindt er geen toenadering of overleg plaats tussen de achtergebleven landen uit het zuiden, waarvan elk apart droomt van de dag dat het bij de rijken thuis wordt binnengelaten, al was het maar om de deur te openen voor de gasten, die het benijdt, en de cognac te serveren waarvan het later stiekem zal proberen te drinken.

### *4 maart 1995*

Omdat ik geen recent boek had dat ik als kapstok kon gebruiken voor een lezing in Braga bij de opening van de boekenbeurs, besloot ik een tipje van de sluier op te lichten die nog over *De stad der blinden* hangt en er enige gedachten over te ontwikkelen. Al pratend werd mij steeds duidelijker hoezeer het pessimisme van dit boek mij verontrust. *Imago mundi* heb ik het al eerder genoemd, een huiveringwekkend visioen van een tragische wereld.

Ditmaal zal het pessimisme van een Portugees schrijver zich niet uiten via de gebruikelijke kanalen van het zwartgallige lyrisme dat ons kenmerkt. Het zal wreed zijn, sec, zelfs de stijl zal er de scherpe kantjes niet afslijpen. In *De stad der blinden* huilt niet het innerlijke leed van verzonnen personages, wat het daar uitschreeuwt is de onophoudelijk schrijnende, absurde pijn van de wereld.

### *7 maart 1995*

Het is algemeen bekend dat de cultuurindustrie van de machtige landen, bediend door een vernietigend gebruik van de massacommunicatiemiddelen dat het grijpen naar directe actie totaal verouderd zal maken, al die landen in een figurantenrol heeft gedrongen die uit gebrek aan technologische en financiële middelen niet met gelijke munt kunnen betalen en dus veroordeeld zijn tot wat ik een eerste graad van onzichtbaarheid zou willen noemen. De bovengenoemde landen kunnen deze laatste landen niet zien. Sterker nog: ze willen ze niet zien. Het moet eindelijk voor iedereen duidelijk worden dat de huidige culturele hegemonie wezenlijk voortkomt uit een niet altijd even subtiel proces van tonen van het eigene en wegdringen van het vreemde, een proces dat zich opdringt als iets onafwendbaars en rekent op de berusting, vaak ook medeplichtigheid, van zijn slachtoffers. Is het nodig om nog op te merken dat de moderne geostrategieën niet alleen economisch en militair zijn maar ook, op een veel sluwer manier, linguïstisch en cultureel?

### *21 maart 1995*

Hoewel dat enigszins pretentieus kan klinken, is *Het beleg van Lissabon* in brede zin een boek tegen dogma's, dat wil zeggen, tegen elke poging om datgene definitief en onbetwistbaar te noemen wat juist altijd het menselijk tekort heeft gedefinieerd: de vergankelijkheid en de betrekkelijkheid. Met in het achterhoofd de notie dat de schadelijkste dogma's niet eens die zijn welke uitdrukkelijk als zodanig werden uitgevaardigd, bijvoorbeeld religieuze dogma's, aangezien die een beroep doen op het geloof en het geloof zichzelf nu eenmaal niet ter discussie kan stellen. Veel erger is het wanneer iets wat op grond van zijn aard geen dogma wil worden er toch een wordt. Marx bijvoorbeeld dogmatiseerde niet, maar het schort niet aan pseudomarxisten die naderhand *Het kapitaal* veranderd hebben in een nieuwe bijbel, een actief denken inruilend voor een steriele uitleg of een slaafse interpretatie. Waar dat op is uitgedraaid hebben we gezien. Als het ons ooit lukt de oude, platgetreden paden te verlaten, de huid die oud leek en ons niet liet groeien

af te stropen, zullen we Marx opnieuw ontmoeten: misschien kan een ‘marxistisch heronderzoek’ van het marxisme ons helpen betere wegen te banen voor het denkproces. Dat zal moeten beginnen met het zoeken naar antwoorden op de fundamentele vraag: ‘Waarom denk ik zoals ik denk?’ Met andere woorden: ‘Wat is ideologie?’ Het lijken haarkloverijen maar ik geloof niet dat er iets belangrijkers is...

### *9 augustus 1995*

Gisteren heb ik *De stad der blinden* afgerond, bijna vier jaar nadat het idee bij me was opgekomen, om precies te zijn op 6 september 1991, toen ik alleen zat te eten in restaurant Varina da Madragoa van mijn vriend António Oliveira (ik heb tijd en plaats opgetekend in een van mijn zwarte boekjes). Op de kop af drie jaar en drie maanden later, op 6 december 1994, noteerde ik dat ik nog geen vijftig bladzijden had geschreven: ik had gereisd, was aan staar geopereerd, verhuisd naar Lanzarote... En ik heb gevochten, hard gevochten, alleen ik weet hoeveel, tegen de twijfels, de verbijstering, de fouten waardoor het verhaal telkens weer vastliep en ik niet meer wist hoe het verder moest. Alsof dat nog niet genoeg was, dreef de afschuw, de horreur van wat ik aan het vertellen was mij tot wanhoop. Maar goed, het is af, ik hoef niet langer te lijden. Nu is het tijd mezelf de vraag te stellen waar geen enkele schrijver van houdt: ‘Wat is er overgebleven van dat oorspronkelijke idee?’ (Schrijvers houden er niet van omdat ze liever hebben dat de lezer denkt dat een boek kant en klaar uit hun hoofd komt.) Ik zou zeggen dat er alles en haast niets van is overgebleven: weliswaar heb ik geschreven wat ik wilde schrijven, maar ik heb het niet gedaan hóe ik had gedacht. Ik hoef maar mijn inspiratie van vier jaar geleden te vergelijken met wat het uiteindelijk is geworden. Toen krabbelde ik neer: ‘Er worden blinde kinderen geboren. Eerst nog zonder verontrusting: jammerklachten, bijzonder onderwijs, tehuizen. Wanneer duidelijk wordt dat er geen kinderen meer worden geboren die kunnen zien, ontstaat er paniek. Sommigen doden hun kind bij de geboorte. Met het verstrijken van de tijd sterven de “zienden” en de balans slaat door naar de blinden. Iedereen die nog kan zien gaat dood en de hele wereldbevolking bestaat uit blinden. Op zekere dag wordt er een kind geboren dat normaal kan zien en er volgen er meer: verbaasde, soms gewelddadige reacties, sommige van die kinderen sterven. Het proces keert om tot het - misschien - weer terugkeert naar het begint.’ Als je dat vergelijkt...

### *29 augustus 1995*

Als de rede niet wordt beheerst door ethiek, zal ze de ethiek verachten...

### *18 september 1995*

In al mijn romans is sprake van een zeker scepticisme, meestal gedragen door de opmerkingen en commentaren van de ironische verteller, maar dan gaat het altijd om een heel concrete scepsis, een scepsis die uitsluitend verwijst naar de beschreven toestanden en verwikkelingen en een soort beschermende balustrade om zich heen heeft (van hoop? illusie? naïviteit?) die een desastreuze val zou kunnen vermijden. Het scepticisme in *De stad der blinden* is radicaal, omdat het ditmaal rechtstreeks de confrontatie aangaat met de wereld. Sommigen zullen zeggen dat scepsis een ouderdomskwaal is, een onhebbelijkheid van de laatste dagen, een sclerose van de wil. Ik durf niet te beweren dat die diagnose volledig fout is, maar wel dat het gemakzuchtig zou zijn door die deur aan de problemen te willen ontsnappen, alsof de huidige toestand van de wereld simpelweg het gevolg zou zijn van het feit dat de ouderen oud zijn... De hoopvolle verwachtingen van de jongeren zijn er tot nu toe nooit in geslaagd de wereld te verbeteren en de hernieuwde en toegenomen verbittering van de ouderen is er nooit in geslaagd haar te verslechteren. Uiteraard kan de arme wereld niets doen aan de euvels waaraan ze lijdt. Wat wij toestand van de wereld noemen is de toestand van de miserabele mensheid die wij zijn, onvermijdelijk samengesteld uit ouderen die jong zijn geweest, jongeren die oud worden en anderen die niet jong meer en nog niet oud zijn. Schuld? Naar verluidt hebben we die allemaal, kan niemand zich erop beroemen onschuldig te zijn, maar mij lijken dergelijke uitlatingen, die ogenschijnlijk iedereen voor de wet gelijkmaken maar in feite niet meer zijn dan bastaardmutanten van de zogenaamde erfzonde, alleen maar te dienen om de verantwoordelijkheid van de ware schuldigen te verbergen achter een imaginaire collectieve schuld. De schuldigen van de toestand van het leven, niet van de wereld.

### *7 november 1995*

Gisteravond, toen ik aan de telefoon de gelukwensen van een vriend in ontvangst nam [*voor de toekenning van de Prémio Camões, de hoogste literaire onderscheiding in de Portugeestalige wereld - HL*], hoorde ik een vrouw op het braakliggend veld naast het huis gillen: ‘Een dolle hond, een dolle hond!...’ Zo gauw ik vrij was haastte ik me naar de tuin, maar Pilar was me al voor. Aan haar voeten zag ik een donkere vlek die verdacht veel op een hond

leek... Dat was het ook, maar van hondsdolheid vertoonde het arme beestje geen kenmerken. De gillende vrouw was gewoon geschrokken, meer niet. De hond kwispelde langzaam met zijn staart en hief zijn kop op, smekend om hulp. Hongerig, dorstig, vuil, zoals iedere zwerfhond. We namen hem mee naar binnen en zetten hem water en eten voor, maar zoals altijd in dat soort gevallen verlamde de angst hem. Pepe gromde, niks blij met de indringer. De vacht van de nieuwkomer, dik en wollig, had grijstinten, een tikkeltje zwart, grauw en bruin, hier en daar wat vaal geel en, als onverwacht sierlijk toefje, een witte vlek op de borst, als een stropdas. Op het eerste gezicht zou je zeggen een poedel, vanwege de vacht, maar zijn stevige kop, zijn brede kaken, zijn scheve ogen en ook de lengte van zijn poten deden eerder denken aan een Canarische jachthond. Pilar stelde de vraag die voor de hand lag: 'Houden we hem?' Het was duidelijk van wel, dat we hem zouden houden, en ze voegde eraan toe: 'Hij is opgedoken op de dag van je prijs, laten we hem Camões noemen.' Op het moment dat ik dit schrijf lijkt Camões al een ander: hij is naar de dierenarts geweest, gewassen, getrimd, vrijgemaakt van parasieten. Ongetwijfeld wordt dit het huis waar de naam van de dichter dagelijks het vaakst wordt uitgesproken. Dat zou gebrek aan respect zijn als we niet wisten dat hij vele malen slechter is behandeld dan een hond...

### *9 januari 1996*

De kogel is door de kerk. Een lange strook papier uit de fax, gestuurd door mijn agente Ray-Güde Mertin, met dertien bladzijden van een contract, zegt me dat ik de rechten voor de verfilming van *Het stenen vlot* heb afgestaan. Zoveel druppels water zijn op die steen gevallen dat ze er ten slotte een gat in hebben gemaakt, waardoor ik mijn aanvankelijke besluit om geen van mijn boeken te laten verfilmen zie wegvloeien. De schuld van die 'onbetamelijkheid' berust bij Yvette Biro, die zich, gedreven door haar liefde voor het boek, door geen enkel probleem uit het veld heeft laten slaan. Ze heeft de hoop nooit verloren en via geduldig onderhandelen hebben we nu dan een producer. Het enige wat nog ontbreekt is dat Yvettes wens werkelijkheid wordt: 'We gaan een mooie film maken.' Toch ben ik nog altijd bang dat het uiteindelijk niet doorgaat.

### *3 april 1996*

Camões is gegroeid, hij is volwassen geworden. Zijn tanden, die toen hij hier vijf maanden geleden kwam aanwaaien niet meer waren dan een fijne zaag, zijn veranderd in machtige wapens, en zijn hoge stelten, die eerder niet allemaal tegelijk dezelfde kant op leken te kunnen lopen, hebben geleerd

hard en trefzeker uit te halen, in staat om welke tegenstander ook te verslaan. Hij kruipt niet meer onder het bed wanneer Pepe last krijgt van zijn Oteliaanse jaloezie. Nu bijt hij van zich af en hun ruzies zijn vreselijk. Pepe wil zijn gezag van *primus occupans* niet verliezen en naar het zich laat aanzien wil Camões dat gezag opeisen, hoewel hij er als laatste bijgekomen is. Camões is groter, Pepe is robuuster. Alleen heeft Pepe de gewoonte zijn kop wat scheef te houden onder het vechten en dat is slecht voor hem. Bovendien betekent het, als het handboek gelijk heeft, een eerste teken van zwakte: als een karateka met zwarte band deelt Camões bliksemende trappen uit die Pepe al meer dan eens hebben verwond aan zijn rechteroog. Het is moeilijk ze uit elkaar te halen wanneer ze vechten, het lijkt alsof ze alle woede van de wereld in zich hebben verenigd. Ik word bijna wanhopig van de pogingen ze aan het verstand te brengen dat er voor iedereen plaats is in dit huis.

Regisseur George Sluizer met hond Golfo; foto Diego Lopez Galvin

(Pas op: hoewel het namen van mensen zijn, heb ik het over honden. Wat me nog enige hoop geeft.)

Het is niet de eerste anonieme brief die ik krijg. Maar anders dan de rest, afstotelijk goor door de beledigingen waarmee ze mij willen treffen, zegt

deze mij schoon en vol vertrouwen: ‘Je moet doorschrijven voor ons.’ En uiteindelijk is hij ook niet helemaal anoniem. Er staat een handtekening onder: een kameraad.

### *2 juni 1996*

Op weg naar het Terreiro do Paço, waar dit jaar de Boekenbeurs wordt gehouden, sloeg ik onder aan de Rua do Alecrim mijn ogen op naar Hotel Bragança, met het vreemde gevoel dat me sinds twaalf jaar vergezelt, het gevoel de bezitter te zijn van iets wat niet van mij is - en ik kreeg een van de grootste schokken van mijn leven. Het was als een klap in mijn gezicht. Het gebouw stond er nog, maar het was geen hotel meer, het uithangbord dat er een naam aan had gegeven was weg, een paar ramen stonden open, als om te laten zien dat er binnen niets meer was, geen meubels en geen zielen. Ik moet erbij zeggen dat het hotel zijn ziel natuurlijk al lang eerder had verloren... Ik liep de straat in, beklom de treden naar de gesloten deuren, keek door de vuile ruiten: niemand. Het was zo donker dat ik nauwelijks het begin van de trap kon zien. Ik kneep mijn ogen samen om te zien of de gietijzeren page nog op zijn plaats stond, met een lamp in zijn geheven arm, maar ook die was verdwenen. Dat was de tweede en hardste klap. Dat het hotel er niet meer is, vooruit, het is niet anders, maar de page, die Franse renaissancistische page zou bij mij in Lanzarote moeten staan, bij de voordeur, om de weg te verlichten voor Ricardo Reis...

### *18 juni 1996*

Toen ik op de wereld kwam in Azinhaga, was er in het huis waar ik mijn leven begon al een jongetje, genaamd Francisco, twee jaar eerder geboren. Het arme ventje zou korte tijd later komen te overlijden, daarom heb ik zijn gemis nooit gevoeld, te meer omdat ze thuis bijna niet over hem praatten: mijn vader nooit en mijn moeder alleen maar om mij op momenten die ik slecht gekozen vond, te zeggen dat Chico blozende wangen had, in tegenstelling tot die van mij, die altijd eerder bleek zijn geweest. Ik had nooit verwacht dat die verre en vergeten broer ineens voor me zou opdoemen in de eerste regels van mijn *Livro das Tentações* [Boek der Bekoringen, *het nog altijd niet verschenen eerste deel van Saramago's autobiografie - HL*] en me verhinderde door te gaan met mijn verhaal zolang ik geen melding had gemaakt van zijn korte bestaan. Toen besefte ik dat ik niets van hem wist, niet eens de simpele data van zijn begin en zijn einde: voor mij was hij slechts Chico met de blozende wangetjes. Dat hij die inderdaad had kan ik zien aan een vergeelde foto van hem die ik ondanks alle verhuizingen en

omzwervingen nog steeds heb. Ik heb daarom de Burgerlijke Stand van Golegã een kopie gevraagd van zijn geboorteoorkonde, die ik vandaag thuis aantrof in de stapel post van een maand... Mijn handen beefden en ik geloof dat ik een lichte waas voor mijn ogen kreeg, toen ik het papier begon te lezen: 'Op achtentwintig oktober van het jaar 1920 om 18.00 uur werd in een woning in de Rua da Lagoa, in het dorp Azinhaga, behorend tot de gemeente Golegã, een kind van het mannelijk geslacht geboren, aan wie de volledige naam Francisco de Sousa werd gegeven, wettelijke zoon van José de Sousa, vierentwintig jaar oud, gehuwd, van beroep dagloner, geboortig uit Azinhaga, en Maria da Piedade, tweeëntwintig jaar oud, gehuwd, huisvrouw, geboortig uit Azinhaga...' Eindelijk was ik de geboortedatum van mijn broer te weten gekomen. Links in de kantlijn zou moeten staan wat ik nog niet wist: de datum van zijn overlijden. Dat zou moeten, maar het stond er niet. Onder de naam Francisco de Sousa zijn alle regels blanco, Francisco de Sousa heeft geen leven en geen dood gehad. Niettemin weet ik dat hij gestorven is, gestorven aan difterie, beter bekend als kroep, in het Instituto Câmara Pestana, zoals mijn moeder nooit vergat eraan toe te voegen wanneer ze weer eens herinnerd had aan het feit dat Chico zulke rode konen had, dat het net appels waren. Ik neem aan dat het nog mogelijk moet zijn de registratie van die naam en dat overlijden terug te vinden in de oude archieven van dat instituut, maar ik vraag me af of ik het hier niet beter bij kan laten, die regels voorgoed blanco houden, alsof het lot mij een onsterfelijke broer heeft gegeven...

## *21 juli 1996*

Een Spaans tijdschrijft heeft het idee gehad een aantal schrijvers te vragen hun literaire stamboom samen te stellen, dat wil zeggen, welke andere auteurs ze als hun directe of indirecte voorouders beschouwen. Zich omwille van het prestige verwantschappen aanmeten die de werkelijkheid, tenminste in mijn geval, onmiddellijk zou logenstraffen, mocht uiteraard niet. Tevens werd verzocht om in een paar woorden de motivering te geven van die omgekeerde adoptie, waarbij de afstammeling de voorganger koos. Iedere schrijver kreeg een tekening van een boom met elf fotolijstjes verspreid over de verschillende takken, waar naar ik aanneem de portretten van de gekozen acteurs zullen verschijnen. Mijn lijst met motivering is als volgt: Luis de Camões, omdat, zoals ik in *Het jaar van de dood van Ricardo Reis* heb geschreven, alle Portugese wegen naar hem leiden; Padre António Vieira, omdat de Portugese taal nooit mooier is geweest dan wanneer hij erin schreef; Cervantes, omdat het Iberisch schiereiland zonder hem een huis zonder dak zou zijn; Montaigne, omdat hij Freud niet nodig had om te

weten wie hij was; Voltaire, omdat hij alle illusies over de mensheid verloor en dat overleefd heeft; Raul Brandão, omdat hij heeft aangetoond dat je geen genie hoeft te zijn om een geniaal boek te schrijven, *Humus*; Fernando Pessoa, omdat de deur waardoor je bij hem komt de deur is waardoor je in Portugal komt; Kafka, omdat hij bewezen heeft dat de mens een keverachtige is; Eça de Queiroz, omdat hij de Portugezen de ironie heeft bijgebracht; Jorge Luis Borges, omdat hij de virtuele literatuur heeft uitgevonden; Gogol, omdat hij het menselijk leven heeft bekeken en dat treurig vond.

### *24 oktober 1996*

Vandaag de eerste zinnen geschreven van *Alle namen*.

### *8 november 1996*

Eindelijk is het mysterie opgelost. Chico - mijn broer Francisco - is op 22 december 1924 om zes uur 's avonds gestorven in het bacteriologisch instituut Câmara Pestana, en begraven op 24 december om halfvijf's middags. Hij was vier jaar en twee maanden. De doodsoorzaak was niet difterie, of kroep, zoals mijn moeder dacht, maar bronchopneumonie. We woonden toen in Rua E, Alto do Pina. Ik weet dit dankzij het speurwerk van de sectie kerkhofbeheer van de gemeente Lissabon. Ze hebben de archieven van zes kerkhoven doorzocht en hij stond geregistreerd op het kerkhof van Benfica, exact hetzelfde kerkhof als waar vierentwintig jaar later onze opa Jerónimo begraven zou worden, die onvergetelijke oude man die, omdat hij aanvoelde dat hij niet terug zou keren van de reis die hem van Azinhaga naar een ziekenhuis in Lissabon voerde, een voor een afscheid had genomen van de bomen in zijn schamele tuin. Wie opmerkt dat er te veel doden aanwezig zijn op deze bladzijde, heeft misschien gelijk, maar over hen schrijven is de manier, de enige die binnen mijn bereik ligt, om hen nog wat langer hier op aarde te houden. Wie zou er vandaag nog over mijn broer Francisco praten als ik hier niet was? Wie zou zich kunnen voorstellen, als ik niet bestond om het te vertellen, dat Jerónimo Melrinho, analfabeet, ruw varkenshoeder, man van stiltes, zo'n groot hart had? Ook om dat te zeggen leef ik.

### *31 december 1996*

Ik geloof dat ik vanmorgen ontdekt heb wat ouderdom werkelijk is. Ik was half wakker, half in slaap, net als in Amherst de dag dat ik de essentie van *Alle namen* in mijn hoofd voorbij ‘zag’ komen, en ineens begreep ik dat je oud wordt wanneer je de indruk hebt steeds minder plaats in te nemen in de

wereld. Als kind en in onze jeugd geloven we dat de wereld van ons is en bestaat om van ons te zijn, op volwassen leeftijd beginnen we te vermoeden dat het eigenlijk toch niet zo is en vechten we ervoor dat het zo lijkt, we beginnen oud te worden als we beseffen dat ons bestaan de wereld koud laat. Dat is natuurlijk altijd zo geweest, alleen wisten we het niet.

### *30 januari 1997*

Gebrek aan materiaal is niet de reden waarom *O Livro das Tentações* niet vordert. Mijn neef José Mogas de Sousa, die weet van mijn speurwerk in de familie, stuurt me fotokopieën van de geboorteoorkondes van onze grootouders van vaderskant, João de Sousa en Carolina de Conceição, respectievelijk geboren in 1869 en 1871. Hij heeft er een vel papier bijgevoegd waarop zijn vader, mijn oom Francisco, enkele historische feiten uit Azinhaga vermeldt en van commentaar voorziet. Blijkbaar zat er al schrijversbloed in die familie Sousa... Toen mijn vader in 1936 of 1937, hij was toen adjunctchef van een politiebureau, samen met andere agenten per boot naar Tarragona werd gestuurd om mensen op te halen die niet in Spanje wilden blijven, schreef hij zijn reisindrukken op in een boekje. Dat boekje is verdwenen, maar ik kan me de passage nog herinneren waarin hij het havenhoofd van Tarragona beschrijft, met de militiesoldaten op de kade die hun vuist hieven naar de boot. Mijn vader hield niet van de *rojos*, de rooien...

### *2 juli 1997*

*Alle namen* is af. Ik kan me niet voorstellen wat er gezegd zal worden over dit boek, dat voor de lezers onverwacht is, denk ik, in zekere zin nog onverwachter dan *De stad der blinden*. Of misschien toch, kan ik het me wél voorstellen: ze zullen zeggen dat het weer een triest, pessimistisch verhaal is, dat er geen enkele hoop schuilt in deze roman. Voor mezelf is het allemaal glashelder: ik geloof gewoon dat ik, toen ik *Het evangelie volgens Jezus Christus* schreef, te jong was om *De stad der blinden* te kunnen schrijven en dat toen ik *De stad der blinden* af had, ik nog heel wat levenservaring moest opdoen om me te wagen aan *Alle namen*... 's Avonds, toen ik wat door de tuin wandelde om tot rust te komen, kreeg ik een ingeving die beter kan uitleggen wat ik bedoel: het is alsof ik tot aan *Het evangelie* bezig ben geweest met het beschrijven van een standbeeld, en dat ik daarna ben overgestapt op wat er in de steen zit. Pilar vindt het mijn beste roman en zij heeft altijd gelijk.

Vertaald uit het Portugees door Harrie Lemmens

## José Saramago
## *A cidade - De stad*[+]

**E**r was eens een man die buiten de muren van de stad woonde. Of hij een misdaad had gepleegd, of boette voor schulden van voorouders, of zich slechts had teruggetrokken uit onverschilligheid of schaamte - dat weet men niet. Misschien van alles een beetje, zoals we allemaal ons toevallige bestaan opbouwen uit mooie en minder mooie dingen, uit waarheid en leugen, uit wat we opbiechten en wat we verdoezelen. De man woonde buiten de muren van de stad, en van die vrijwillige of opgelegde afzondering maakte hij op den duur een eretitel. Hij kon echter niet verhinderen (dat kon hij niet) dat voor zijn ogen de weemoedige waas hing die elke balling omhult. Een paar keer probeerde hij naar binnen te gaan. Niet uit een onbedwing- baar verlangen, zelfs niet omdat hij de toestand beu was, maar louter uit een onbewust onbehagen of een instinctieve drang tot verandering. Hij koos steeds de verkeerde poort, zo er poorten waren. En als hij al eens dacht dat hij in de stad was, dan leek het of er naast de werkelijke stad ook beelden van haar waren, even wazig als de schaduw in zijn ogen, die steeds dichter werd. En als die beelden verdwenen, zoals de mist boven het water optrekt door het zonlicht, werd hij omringd door de woesternij en schitterden in de verte, wit en hoog, met bomen op de torens en hangende tuinen op de balkons, de muren van de stad, opnieuw ontoegankelijk.

Vanbinnen kwamen feestgeluiden. Dat zei hem, meer dan zijn zintuigen, zijn verbeelding. In ieder geval zeker geluiden van leven. Niet de eenzame dood wat het koppig staren naar de eigen schaduw is. Niet de doffe wanhoop van het definitieve woord dat wegglipt zodra het op het punt staat om, beter dan een woord, een sleutel te worden. En dan liep de man om de lange muren heen, tastend, op zoek naar de poort die hem duister en obscuur beloofd zou zijn.

Want de man geloofde in predestinatie. Buiten de stad wonen (als hij zich daarvan echt bewust was) was voor hem een toevallige, voorlopige toestand. Op een dag, een heel bepaalde dag, niet vroeger en niet later, zou hij de stad binnengaan. Of beter gezegd: zou hij ergens binnengaan, want daartoe beperkte zich zijn wachten. Dat de nevel van de somberheid nacht werd zou een noodzakelijk maar ook provisorisch kwaad zijn, want de voorbestemde dag zou een verklaring meebrengen. Of niet eens dat. Een eind, gewoon een eind. Afstand doen zou al volstaan.

De man wist niet dat steden die zich omringen met hoge muren (ook al zijn die wit en groeien er bomen op) niet zonder strijd kunnen worden veroverd. De man wist niet dat er voor de slag om inname van de stad een andere strijd

+ column

gestreden en gewonnen moest worden. En dat hij het in dat eerste gevecht tegen zichzelf zou moeten opnemen. Niemand weet iets van zichzelf voor hij iets doet wat zijn volledige inzet vereist. We kennen de kracht van de zee niet zo lang ze niet beweegt. We kennen de liefde niet voor de liefde.

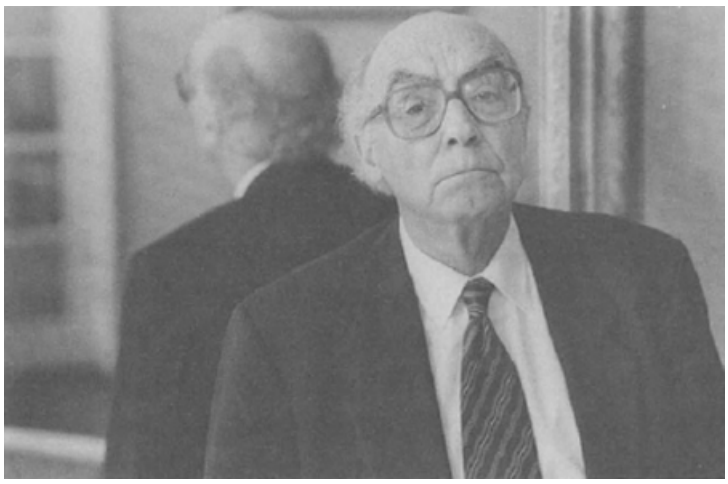
De strijd ontbrandde. Net als in de gedichten van Homerus mengden de goden zich daarin. Ze vochten voor en tegen hem, soms zelfs tegen elkaar. De man die vocht om binnen de muren van de stad te leven kruiste degen en woorden met de goden die aan zijn kant stonden. Hij verwondde en werd verwond. En het gevecht duurde vele lange dagen, weken, maanden, zonder wapenstilstand of adempauze, ofwel bij de muren, ofwel zo ver daarvandaan dat de stad niet eens te zien was en men niet eens meer goed wist wat voor beloning er wachtte aan het eind van de strijd. Het was een andere vorm van wanhoop.

Tot op zekere dag het strijdterrein schoongeruimd en vrij begaanbaar was, als een riviermond waar het water tot bedaren komt. Bloedend keken de man en de god die was overgebleven recht naar de poort, die wagenwijd openstond. In de stad was het doodstil. Nog bang en bevreesd liep de man naar voren. Naast hem de god. Ze gingen naar binnen - en pas toen ze binnen waren werd de stad bewoond.

Er was eens een man die buiten de muren van de stad woonde. En de stad was hijzelf. *Cidade de José*, als we haar een naam willen geven.

Vertaald uit het Portugees door Harrie Lemmens

# Deel II
## *Het werk*



**Cyrille Offermans**

# *Kinderen van dezelfde God*
# Over *Memoriaal van het klooster*

**C**ommentatoren die ter typering van moderne kunstwerken gebruik maken van termen uit eerdere fasen van de kunstgeschiedenis geven daarmee blijk van een zekere verlegenheid. Kennelijk beschikken we sinds de Tweede Wereldoorlog, of kort daarna, niet meer over termen die, althans voor een bepaalde sociale context, een min of meer algemeen geldige betekenis hebben. Tot en met het surrealisme vóór de oorlog was dat wel het geval, maar de kunstenaars van COBRA en de Vijftigers waren zich al bewust van het herhalende, niet geheel authentieke element in hun optreden, zoals blijkt uit programmatisch werk, uit manifesten en commentaren waarin de eigen motieven worden geduid door verwijzingen naar vooroorlogse experimentele bewegingen.

Sterker nog blijkt die verlegenheid als het gaat om het a-historische gebruik van namen van stijlperioden. Een eigentijds bouwwerk neogotisch noemen, een schilderwerk maniëristisch of een roman barok, dat is, ondanks oppervlakkige overeenkomsten of verwantschappen, problematisch. Die begrippen hebben immers niet alleen betrekking op ambachtelijke procédés of stilistische kenmerken, ze zijn ook op specifieke wijze verbonden met een maatschappelijke en culturele context. En niet alleen in direct causale zin, dus door eraan te herinneren dat bepaalde kunstwerken er zonder die of die opdrachtgever of mecenas nooit zouden zijn geweest, ook de *karaktertrekken* van die stijl hebben te maken met de collectieve mentaliteit van een bepaalde bevolkingsgroep in een bepaalde historische periode. Als we een roman van Julio Cortázar of José Lezama Lima barok noemen, valt dat op grond van vormeigenschappen zeker te verdedigen, maar even zeker is het dat we dan van die oorspronkelijke historische dimensie abstraheren. De vraag is of dat in diezelfde mate geldt voor het werk van José Saramago, in het bijzonder voor diens misschien wel beste roman: *Memoriaal van het klooster* (1982).

## *Megalomane bouwdromen*

De Barok is, als elke stijlperiode, ook méér dan een stijlperiode. Ze is ondenkbaar zonder de bloedige godsdienstconflicten die Europa vanaf de late Middeleeuwen en in verhevigde mate vanaf de vroege zestiende eeuw teisterden. Op de kaalslag van de Reformatie, die het christendom weer op niets anders dan het woord van God wilde baseren, ontketende de katholie-

ke Contrareformatie een enorm offensief, niet alleen in theoretisch theologische en praktisch religieuze zin (op het Concilie van Trente, 1545-1563), ook in een veel tastbaarder, materiële zin, in de vorm van grootse bouwwerken die de twijfelaars juist met een verpletterende, woekerende beeldenpracht tot een terugkeer naar de moederkerk moesten verleiden.

Men kan de Barok als reactie zien - als de poging het autoritaire kerkelijke gezag als het ware met instemming *van* het volk te immuniseren *tegen* de stem van het volk - maar ook als de laatste, hevigste en rijkste verbeelding van een oeroude christelijke waarheid: de gemeenschappelijkheid en de onontkoombaarheid van de menselijke conditie, 'dat objectieve gevoel voor de majesteit en de naaktheid van het geschapene, de universaliteit, die later de Europese cultuur heeft verstrikt in de psychologisch sentimentele misère van het ijdele ik,' zoals Claudio Magris het (in *Microcosmi*, 1998) oog in oog met de fresco's van een dodendans uit 1696 in een Tirools kerkje formuleert. Dat wij, kunstliefhebbers, tegenwoordig doorgaans meer zien in de beeldende kunst en de muziek uit de Barok dan in die van de negentiende-eeuwse Romantiek heeft ongetwijfeld met dat verlangen naar objectiviteit en universaliteit te maken.

Claudio Magris

In het conflict tussen Reformatie en Contrareformatie speelt de ruim honderdtwintigjarige bouwgeschiedenis van de Sint-Pieterskerk een cruciale rol. Voor Luther en zijn aanhangers was de nieuwbouw van de Dom het gehate symbool waarop zij hun afkeer van de wereldse praalzucht en het verderfelijke machtsstreven van de paus en zijn Kerk concentreerden, de Sint-Pieter werd zodoende een van de belangrijkste stimuli van de Reformatie. Van de andere kant moest het immense gebouw de triomf van de oorspronkelijke kerk en dus van de Contrareformatie verbeelden, de in de duurste materialen en de wonderlijkste kunstwerken geobjectiveerde macht van de traditionele Roomse Kerk. In deze context is het van belang dat de laatste bouwfase van de Sint-Pieter werd geleid door een tweetal bouwmeesters en beeldhouwers die tot de grootmeesters van de Barok worden gerekend: Carlo Maderno, onder meer verantwoordelijk voor de facade en het schip van de kerk in de vorm van een Latijns kruis, en vooral Gian Lorenzo Bernini, aan wie we vele belangrijke sculpturen danken alsook de beroemde baldakijn met de zwarte gedraaide zuilen boven het graf van Petrus, in het hart van het kruis, onder de koepel van Michelangelo, tevens het symbolische centrum van waaruit de katholieke overheersing van het Romeinse imperium onder Constantijn begon.

Niet verwonderlijk dat de Sint-Pieterskerk een inspirerend voorbeeld werd voor nogal wat absolutistische katholieke vorsten uit de zeventiende en de achttiende eeuw; liefst zouden ook zij hun grootheid voor de eeuwigheid zien vastgelegd in een gebouw met die ongekende afmetingen, volgepropt

met kunstwerken die zouden spotten met de beperkte visuele opnamecapaciteit van de onderdanen en de gelovigen. En zeker ook niet verwonderlijk dat al op de tweede bladzijde van *Memoriaal van het klooster* een bouwmodel van de Sint-Pieter voorkomt, ‘een miniatuur basiliek, bestaande uit losse stukjes die in elkaar moeten worden gezet volgens het aloude pen-en-gatprincipe,’ hoewel het dan nog zo'n tweehonderdvijftig bladzijden duurt voor *el-rei*, koning João V, daar een kopie op ware grootte van wenst. Al veel eerder zet het Romeinse model hem aan tot megalomane bouwdromen die alle perken van de christelijke betamelijkheid te buiten gaan.

## *Getuigende personages*

Daarover bovenal gaat de roman van Saramago: over de bouw van een gigantisch klooster in Mafra, dichtbij Lissabon, een gedenkwaardige en dramatische gebeurtenis die plaatsvond in de eerste helft van de achttiende eeuw, in hoofdzaak tussen 1711 en 1732, de hoogtijdagen van de Portugese barok. *Memoriaal van het klooster* is dus een historische roman. Op verschillende plaatsen in het boek geeft Saramago onopvallend tussen de regels door aan dat hij zich baseert op registers, vaak op miraculeuze wijze ontkomen aan branden en aardbevingen, elders is letterlijk sprake van een ‘memoriaal’, van ‘compendia en geschiedenisboeken’, en van talloze andere schriftelijke getuigenissen. Maar helaas laten die hem, zoals dat gaat, vaak op cruciale momenten in de steek. Dan moet hij de hulp van zijn verbeelding inroepen, bij voorbeeld door romanpersonages als getuigen en dus als tijdelijke vertellers in te huren, of door het achttiende-eeuwse kader kortstondig te verlaten.

Kenmerkend voor de bouwkunst van de Barok is het alomvattende karakter: de diverse artistieke en ambachtelijke disciplines zijn er geïntegreerd tot één groot, samenhangend geheel, de grenzen tussen bouwkunst, beeldhouwkunst en schilderkunst zijn er opgeheven. Bovendien streefde men ernaar de materiële begrenzingen van het bouwwerk als zodanig illusoir te maken, onder meer door pilaren en gewelven op te lossen in een tegen het plafond geschilderde hemel vol wervelende, in de wolken of anderszins uit het zicht verdwijnende figuren (de Venetiaan Tiepolo geldt als de onbetwiste grootmeester van het genre), zodat men als eenvoudige gelovige of onderdaan, omhoog kijkend, het duizelingwekkend gevoel kon krijgen opgenomen te zijn in de oneindigheid, een sensatie die de door God geroepen vorsten natuurlijk als profetie van hun eigen eeuwigdurende roem wensten te zien. Ook Saramago lijkt ernaar te streven zijn zinnen stuk voor stuk iets oneindigs te geven; door hun vaak extreme lengte en de abrupte interne wisselingen van perspectief of van directe en indirecte rede - niet zelden neemt hij

uitgebreide dialogen op in lange asyndetische reeksen, zonder enige vertellersregie - worden ze als het ware *uit* de epische continuïteit gelicht, als complete, op zichzelf staande universa zonder begin en einde. Maar net als bij de grote werken uit de Barok bereikt Saramago die alomvattendheid niet door stilistische vaagheid: zijn zinnen voegen zich weliswaar niet naar enige gangbare, 'tonale' grammatica, ze zijn niettemin altijd, hoe complex ook, tot in de details gedifferentieerd.

Toch kan men *Memoriaal van het klooster* daarom nog geen barokroman noemen. Saramago speelt met barokke elementen, dat wel, hij drijft ze op de spits, maar tegelijkertijd 'ontleedt' hij ze half impliciet, half expliciet vanuit een later perspectief. De verteller, meestal opererend in de wij-vorm, permitteert zich een grenzeloze onbescheidenheid waar het de grenzen van zijn kennis betreft. Hij kijkt vanuit wisselende historische afstanden in ieders hoofd en verplaatst zich in één en dezelfde zin over alle mogelijke schouwtonelen, maar wel blijft hij zich, vaak met superieure ironie, bewust van die afstanden; een rommelige, anachronistische brij wordt het nooit.

Zo heeft hij het over een type genot 'dat we pas veel later sadisme zullen leren noemen' en noemt hij een van de grote kampioenen van het geloof een 'vijfsterren heilige'; en als hij via een van zijn personages vooruitloopt op luchtgevechten uit onze dagen ('heel de hemel is een hel'), voegt hij daaraan toe dat 'zulke dingen' zeggen 'in die tijd en op die plaats' weliswaar onmogelijk was, maar 'aangezien alles zijn verklaring heeft' het dus zaak is die verklaring te zoeken - zo wordt de lezer dolgedraaid. Van een alwetende verteller kan hier hoogstens in ironische zin gesproken worden: Saramago weet maar al te goed dat al die regisserende zinnetjes van het soort 'hij dacht', 'hij meende' of 'hij droomde' aanmatigend zijn, maar dat gezegd zijnde laat hij zijn verbeelding daardoor niet in het minst beteugelen.

## *Grootse verbeelding van naamloze massa's*

Refererend aan de Barok lijkt ook Saramago's voorkeur voor dramatische contrasten, zoals we die kennen van de op sterke schaduweffecten berekende reliëfs aan de binnen- en buitenwanden van kerken en paleizen of van de fel belichte scènes op de schilderijen van Caravaggio en Zurbarán. Saramago's kijk op de historische gebeurtenissen wordt behalve door de officiële geschiedschrijvers, die natuurlijk vooral oog hebben voor degenen die in het licht staan, ook bepaald door de bevolkingsgroepen die zich in het duister ophouden en die derhalve in die kronieken niet of hoogstens zijdelings, als collectief, figureren: de armen, de mensen die niets te vertellen en bijna niets te eten hadden, de rechtelozen, de vervolgden, de vernederden, al diegenen kortom over wie het christendom ooit pretendeerde zich te ontfermen.

Saramago is groots in de verbeelding van die naamloze massa's, vooral omdat die bij hem nooit, zoals in het socialistisch realisme, uit één onverzettelijk blok beton zijn gehouwen, zonder individuele trekken en de blik fier idealistisch op een glorierijke toekomst gericht.

Saramago geeft ze hun persoonlijke geschiedenis terug, hun treurige individualiteit, hoezeer hun lot ook een collectief karakter heeft. Extreme armoede is hun aller deel. En dat is des te pijnlijker omdat het zo onmenselijk scherp contrasteert met de extreme overvloed aan de andere kant. Deze stad - heet het over Lissabon - 'kent geen tussenvorm tussen brassen en slempen en een dichtgesnoerde hals, tussen een rode en een koortsige neus, tussen dansende en uitgeteerde billen, tussen een volle buik en een lege maag.' Van zulke tegenstellingen stikt het in het boek, vaak in eindeloze varianten herhaald en tenslotte weer onder supervisie van de kerk tot een kunstmatige eenheid aaneengesmeed in de afsluitende zin, zoals hier: 'De veertigdaagse vasten echter is, net als de zon wanneer die opkomt, voor iedereen.'

Deze regels komen uit de beschrijving van een door de straten van Lissabon razende vastenavondstoet, of liever: van de boeteprocessie die daaraan voorafging. Het is de tijd om voor de begane excessen te betalen, ziel en lichaam te kastijden, 'het oproerige, opstandige lichaam, dit vieze en vunzige lijf van de zwijnenstal die Lissabon is.' Saramago verlustigt zich in de beschrijving van deze boetelingen, die elkaar en zichzelf soms zo realistisch geselen dat er, bij alle veinzerij, wel degelijk echt bloed vloeit, waarbij ze ook zeer ongeveinsd schreeuwen, zij het niet uitsluitend vanwege de pijn maar onmiskenbaar ook uit genot, 'dat we niet zouden begrijpen als we niet wisten dat sommigen hun geliefden bij het raam hebben staan en niet zozeer voor hun zielenheil ter processie gaan, als wel vanwege voorbije of beloofde lichamelijke geneugten.' Uiteindelijk gaat het er zo buitensporig en zondig aan toe dat Gods verwachte zegen dan wel het alibi voor deze massale orgie mag hebben geleverd, maar dat Hij met deze epidemische ontucht 'niets van doen heeft.' Aan theatrale massascènes van dit type is er in deze roman geen gebrek. Tot de indrukwekkendste behoort het stierengevecht, dat herinneringen oproept aan de Romeinse arenagevechten. De dieren worden tot groot vermaak van iedereen met een perverse vindingrijkheid getreiterd, gepijnigd en gemarteld voor ze eindelijk de laatste, bevrijdende adem mogen uitblazen. Het gevecht heeft, zoals de meeste massaspektakels, een verenigend effect: in de fanatiek en wellustig betoonde identificatie met de held in de arena ontstaat een collectieve hysterie waarin de maatschappelijke verschillen en hiërarchieën - uiteraard tijdelijk - verdwijnen. In dat opzicht is het stierengevecht verwant met het inquisitoriale autodafé aan het eind van het boek, een mengvorm van straattheater en openbare executie waarbij 'gevaarlijke' buitenstaanders, ketters, duivelskinderen en heksen voor het oog van het even-

zeer gruwende als genietende volk naar de andere wereld worden geholpen.

### *Bloedstollende beschrijvingskunst*

Een theaterstuk van de eerste orde betreft het leggen van de eerste steen van het klooster te Mafra, dat de koning had beloofd te bouwen als zijn huwelijk zou worden gezegend met de geboorte van een kind. Zeventien november 1717, alle notabelen draven op om de koning te bewonderen, het volk vergaapt zich aan alle pracht en praal. Aangezien het te vuil is om toegelaten te worden tot ‘het heilige interieur’, stelde het zich tevreden ‘met de echo's van de antifonen en het psalmengezang.’ Maar de koning mag willen en beloven wat hij wil, daarmee staat dat gebouw er nog lang niet. De roman volgt de bouwgeschiedenis tot in de gruwelijkste details, onthutsender nog - want minder allegorisch - dan de manier waarop Ismael Kadare in *De piramide* de bouw van de piramide van Cheops evoceert.

Dat er - naar Benjamins beroemde formulering - geen monument van cultuur is dat niet ook een monument van barbarij is, wordt hier indringend gedemonstreerd. Alles wat er in de Aziatische en Latijns-Amerikaanse kolonies wordt geroofd, is bedoeld voor het klooster - Saramago geeft lange scheepsinventarissen van fabelachtige schatten en rijkdommen. Een hoogtepunt van bloedstollende beschrijvingskunst betreft het transport van een enorme marmerplaat, ‘de moeder van alle stenen,’ zeven meter lang, drie meter breed, meer dan een halve meter dik, bij elkaar goed voor eenendertig ton. Voor zo'n gevaarte - Saramago loopt in tussenzinnen al ironisch vooruit op de propagandataal van de gids en de verrukte toeristen van later: ‘Dames en heren bezoekers, en dan lopen we nu door naar de volgende zaal, want we hebben nog veel te gaan’ - moeten de transportmiddelen en -wegen speciaal worden vervaardigd, waarna een span van niet minder dan tweehonderd ossen aan het levensgevaarlijke karwei begint, ‘de hoge heren hebben geen idee van het werk dat in dit klooster zit.’

Laat staan dat de hoge heren verstand hebben van kunst! Als de koning met de verontwaardiging van een verwend kind dat zijn zin niet krijgt ‘net zo'n basiliek’ aan zijn hof wil als het schaalmodel van de Sint-Pieter waarmee zijn kinderen spelen, reageert de voor die klus ontboden verportugeeste Duitse bouwmeester dat de koning gek is, onnozel, ‘als hij denkt dat er alleen door het te willen (...) een Bramante opstaat, een Rafaël, een Sangallo, een Peruzzi, een Buonarotti, een Fontana, een Della Porta, een Maderno,’ waarna de koning van die wens afziet, maar vervolgens, bij wijze van compensatie, besluit dat het nog in aanbouw zijnde klooster in Mafra drastisch moet worden uitgebreid. Maar ook dat blijkt allerminst een sinecure. Na enige tijd begint de koning te vrezen de voltooiing van het gebouw, en dus ook de

luisterrijke inzegening ervan, niet meer te zullen meemaken. Dan besluit hij tot een verhevigde inspanning, zij het niet van hemzelf: alle Portugese mannen die nog niet direct of indirect bij de bouw van het klooster betrokken zijn worden naar Mafra gecommandeerd, wat tot grootscheepse en zeer gewelddadige bevolkingsdeportaties leidt.

Dat hoofdstuk eindigt zoals wel meer hoofdstukken waarin de lezer in duizelingwekkend lange zinnen van hot naar haar wordt geslingerd en zodoende van elke oriëntatiemogelijkheid beroofd - in korte, gedesillusioneerd maar ook vermoeid klinkende slotakkoorden:

> De mannen die vandaag zijn gearriveerd groepen bij elkaar en zoeken ergens een slaapplaats, morgen zullen ze worden geselecteerd. Net als stenen. Wanneer het om een lading stenen gaat, blijven ze liggen als ze niet deugen en zullen ze uiteindelijk worden gebruikt voor de bouw van minder grootse projecten, er zijn genoeg lui die ze willen hebben, maar ons mensen sturen ze weg, op een goed of een slecht tijdstip, Jij deugt niet, ga maar terug naar huis, en ze gaan, over wegen die ze niet kennen, ze verdwalen, zwerven rond en sterven langs de weg, soms roven ze, soms moorden ze, soms komen ze aan.

## *Theater van de wreedheid*

De arme eerste christenen in Rome onderscheidden zich van hun rijke heidense stadgenoten onder meer door de aard van hun gemeenschappelijke maaltijden. In de roman *Satyricon* geeft Petronius, vertrouweling van Nero en *maître des plaisirs* aan diens hof, een vermoeden van de decadente zwelgpartijen die zich daar moeten hebben afgespeeld. Een feest van de puisant rijke voormalige slaaf Trimalchio ontaardt er in een regelrecht theater van de wreedheid, letterlijk, de gasten worden gedwongen zich te schikken in vernederende rollen, louter tot meerder eer en glorie van hun machtige gastheer moeten ze zich door ziekmakende hoeveelheden spijs en drank, met een Arcimboldo-achtige bedrieglijkheid opgediend, heen werken.

De sobere maaltijden van de eerste christenen, de aan het Laatste Avondmaal van Christus herinnerende *agapen*, vormen daarvan het precieze tegenbeeld: ze werden op geheime, wisselende plaatsen gehouden, maar iedereen mocht er gelijkberechtigd aan deelnemen. Er bestond geen verschil tussen joden en Grieken, mannen en vrouwen, slaven en vrijen, een vorm van egalitarisme die voor de Romeinen, en zeker voor de Romeinse *upper class*, ronduit schokkend moet zijn geweest. ‘Ofschoon absolute bewijzen ontbreken, schijnt het zo te zijn geweest dat alle gelovigen tijdens de beslissende momenten van het maal samen aan tafel zaten - althans op zijn minst

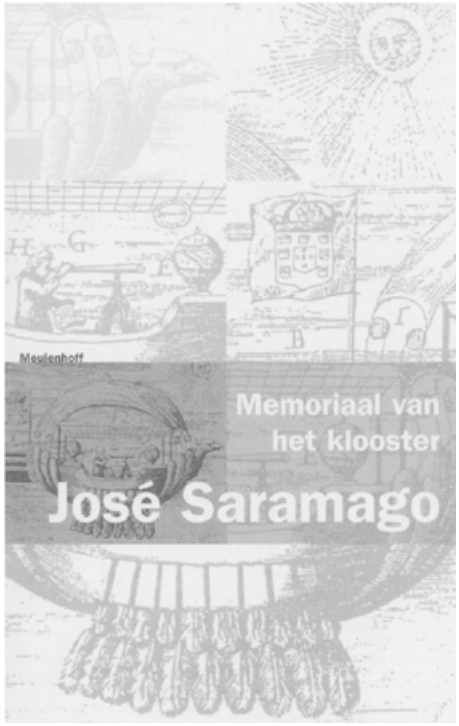
tot 200 na Christus, toen formele rituelen het informele gemeenschappelijke maal vervingen,' zegt Richard Sennett in *Flesh and Stone* (1994).

In de door Saramago beschreven tijd is van dat christelijke oercommunisme alleen de ideologische buitenkant over, de tekst, de lege rituelen; de praktijk is er op de grofst denkbare wijze mee in strijd. In *Memoriaal van het klooster* gaat het om een opzichtige, natuurlijk ook voor iedereen zichtbare en voor vrijwel iedereen onverdraaglijke tegenstelling, die door Saramago uiterst effectief en met zichtbaar genoegen in beeld wordt gebracht. Het is de tegenstelling tussen de vanzelfsprekende Romeinse praktijk van immoralisme, aanstootgevende overvloed en wrede slavernij aan de ene kant en de christelijke theorie van bovenaardse gerichtheid, ascese en gelijkheid aan de andere. Maar in het oude Rome ging het om twee elkaar beconcurrerende praktijken, hier, in de achttiende eeuw, als het katholicisme radicaal is geformaliseerd en veruiterlijkt, vormen ze de polen van één en dezelfde heerserspraktijk.

Zalvende citaten van christelijke gelijkheidsretoriek last Saramago vooral in op plaatsen waar de feitelijke tegenstellingen het schrijnendst zijn. God vereffent de verschillen en houdt de balans in evenwicht, hij 'compenseert evenzeer waar weinig is als dat hij wegneemt waar veel is.' Het bizarst klinkt dat in de scènes waarin de wegen van twee mannen met - niet voor niks - dezelfde naam elkaar kruisen: koning João en João Elvas, een bejaarde exsoldaat, nu behorend tot de massa sloebers in het officieuze, van het afval levende gevolg van de koning als die op weg is naar een huwelijksplechtigheid in Madrid. Het cynisme druipt ervan af, bladzijden lang. João Elvas, de bedelaar, krijgt van een door Saramago ter plekke als verteller ingehuurde 'vriendelijke en goedhartige edelman' tekst en uitleg bij alles wat hij aan barokke koninklijke pracht en praal aan zijn verbijsterde oog ziet voorbijtrekken, van de blazers en paukenslagers aan het begin van de stoet tot en met de sjezen met 'de barbier van *el-rei*, de schenkers, de kamerdienaren, de bouwmeesters, de aalmoezeniers, de geneesheren, de apothekers, de beambten der secretarie, de kamerheren, de kleermakers, de wasvrouwen, de chefkok en de tweede kok, enzovoort enzovoort', waarna Saramago de edelmancommentator laat eindigen met deze stichtelijke woorden voor João: 'heb je ooit een stoet als deze gezien, João Elvas, voeg je nu bij die groep bedelaars, want daar hoor je thuis, en je hoeft me niet te bedanken dat ik zo vriendelijk ben geweest je alles uit te leggen, we zijn allemaal kinderen van dezelfde God.'

Kinderen van dezelfde God - als dit boek iets laat zien is het de pervertering van dit christelijke beginsel. Maar ook, negatief, als onuitgesproken contrast, dat het goed is in welke vorm dan ook aan dat idee vast te houden. In *Memoriaal van het klooster* heerst de mentaliteit van de oerchristelijke *agape*,

maar ook die van de grote en minder grote barokkunstenaars, van de dodendans die Magris beschrijft; in de onverschrokkenheid waarmee Saramago in de donkerste krochten van de geschiedenis afdaalt en de empathie waarmee hij de anonieme levens in de schaduw even hel belicht als die van de heersers, weerklinkt ‘de grandeur van de barok, dat objectieve gevoel van de majesteit en de naaktheid van al het geschapene.’




## *Hollandse aeronauten*

Over ‘hoofdpersonen’, iets wat lijkt op de sterke persoonlijkheden, de

onvergetelijke protagonisten van de grote burgerlijke roman vanaf Rousseau, Richardson, Goethe, Dickens, Balzac en Flaubert, heb ik het nog niet gehad. En niet per ongeluk - de 'individuen' in dit kolossale boek zijn (nog) geen individuen in de moderne zin van het woord, zelfbewuste stedelingen die hun leven naar eigen voorkeur en inzicht vormgeven; daarom is er in hun schimmige bestaan ook nog geen plaats voor de schaduwzijden daarvan, de psychische kwellingen, de verstikkende eenzaamheid en de romantische ontsnappingsfantasieën van de negentiende-eeuwse (klein)burgers.

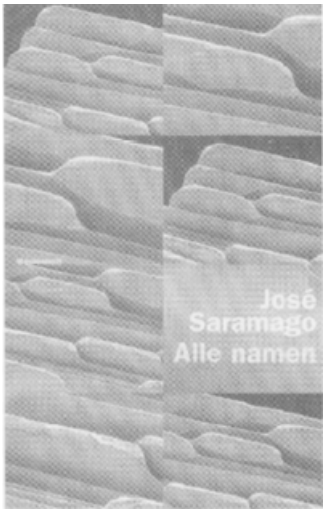
Maar gefantaseerd over ontsnappingen wordt er in dit boek wel degelijk, het indrukwekkendst door een jonge, uit Brazilië afkomstige zeer geleerde pater, Bartolomeu Lourenco, die met behulp van twee andere 'hoofdpersonen', het verliefde stel Balthasar en Blimunda, een *passarola* (Portugees voor grote vogel) wil bouwen, een soort luchtschip, 'als dat woord toen tenminste al gebruikt werd.' Het door het hele boek verweven verhaal daarover is even fantastisch (hoewel gebaseerd op historische feiten) als hilarisch.

De pater reist onder meer naar Holland, 'het land van de aëronauten', waar hij van de geleerden de kunst wil leren 'om de ether uit de ruimte te halen en in de sferen te stoppen.' Van de grote Hollandse geleerden in Zwolle, Ede en Nijkerk - *of all places* - leert hij dat ether eigenlijk uit niets anders bestaat dan 'de willen der levenden', die met een flesje kunnen worden opgevangen zodra ze uit het lichaam ontsnappen in de vorm van een wolk. Blimunda gaat erop uit die 'willen' te verzamelen, vooral op plaatsen waar mensen bij de bosjes sterven en dus hun laatste wil uitblazen. Maar natuurlijk wordt dat vliegen door de autoriteiten als menselijke hoogmoed beschouwd, en dus veroordeeld. Voor het Heilige Officie bestaan er slechts zielen, geen willen. Toch - ik zal niet verraden hoe die vliegpogingen verlopen - zijn het alleen die verzamelde 'willen', lijkt Saramago te willen zeggen, die de arme sloebers uiteindelijk uit hun ellende kunnen verheffen. Het boek eindigt met de dood van Balthasar, op de brandstapel van de Inquisitie. Daar vindt Blimunda hem, na een vertwijfelde zoektocht van negen jaar. Op het moment dat Balthasar sterft 'maakte zijn wil zich los maar steeg niet op naar de sterren, want hij behoorde aan de aarde en aan Blimunda.'

*Cyrille Offermans (1945); recente publicaties*. Sporen van Montaigne *(essays, 1994)*, De vogelman *(jeugdroman, 1996)*, Dag lieve vis *(essays, 1996)*, Dossier Simon N. *(jeugdroman, 1997)*, De ontdekking van de wereld *(essays, 2000)*, Rosa *(jeugdroman, 2000) en* Het licht der rede. De Verlichting in brieven, essays en verhalen *(2000)*.

## Yves van Kempen
## *Ziende niet zien*
## Over *De stad der blinden* en *Alle namen*

**W**at gebeurt er met mensen wanneer ze als bij toverslag slachtoffer worden van een onvoorstelbare natuurramp of gehandicapt door het plotseling verlies van hun gezichtsvermogen als een speelbal worden meegesleurd in een stroom buitensporige gebeurtenissen. In de roman *Het stenen vlot* (1986) van José Saramago (1922) scheurt het Iberisch schiereiland ter hoogte van de Pyreneeën los van het Europese continent. Rivierwater stroomt bodemloze diepten in, wegen eindigen abrupt bij pas gevormde ravijnen. De steenklomp raakt op drift in de Atlantische Oceaan en dreigt op de Azoren te botsen. Het land in crisis. In *De stad der blinden* (1995) speelt de catastrofe zich vermoedelijk af in Lissabon wanneer de stad zonder enig voorteken overvallen wordt door een even onbekende als besmettelijke, blindmakende oogziekte. De epidemie verspreidt zich eerst in razend tempo over haar inwoners en vervolgens over het hele land met als gevolg een totale ontwrichting van het maatschappelijke leven.




Stel dat iemand van het ene op het andere moment ziekelijk geobsedeerd raakt door een hem volslagen onbekende vrouw waarvan hij alleen de geboorteakte heeft, zoals

in *Alle namen* (1997) de brave borst José overkomt, een verstofte klerk bij de burgerlijke stand. Wat betekent dat voor je persoonlijke leven? Hoe desastreus kan een plotselinge oprisping van het gemoed, een onbedwingbare verzetsdaad van een corrector bij een uitgever-

ij die zijn knechtenbestaan beu is, zijn voor de interpretatie van de geschiedenis? Daarover bericht *Het beleg van Lissabon* (1989) waarin Raimundo Silva door slechts één woord te veranderen in een geschiedkundig werk over die gebeurtenis, een verbijsterende andere visie creëert op dit wapenfeit uit 1147. Daarmee wordt de feitelijke historie weliswaar geweld aangedaan, maar de waarheid over de mens komt er des te scherper uit te voorschijn.

José Saramago houdt ervan om dit soort fantasieën tot vertrekpunt te nemen van zijn verhalen. Hij is een liefhebber van krachtige, theatrale beelden, grotesk, waarin zich onheil en onontkoombaarheid verbergen, van een verbeelding waarin met de mogelijkheid van het onmogelijke wordt geëxperimenteerd en de botsing tussen droom, illusie en werkelijkheid wordt beproefd. Het zijn, is mijn ervaring als lezer, vooral ook beklijvende beelden. Sinds *Het stenen vlot* gebruikt hij daar nogal eens de vorm van de allegorie voor. ‘Een genre waarvan ik houd, net als de historische roman. Het is een efficiënte manier om de lezers iets duidelijk te maken: het werkt vaak beter dan de realistische vertelling in het hier en nu’, liet hij in een interview noteren naar aanleiding van het verschijnen van de Nederlandse vertaling van dat boek.

## *Concrete enscenering*

De allegorie heeft een eerbiedwaardige traditie, een die teruggaat tot de middeleeuwen. Ze is het verhaal waarin de tekst integraal tot een metafoor wordt gemaakt en wordt in die jaren bij uitstek geschikt gevonden als een instrument voor betogende en didactische literatuur. Voorbeelden te over maar beroemd werd toch vooral *Le roman de la Rose* of, om in de eigen omgeving te blijven het onverwoestbare toneelstuk *Den Spieghel der Salicheyt van Elckerlyc*. Beslissend voor de allegorie is de personificatie van een idee die er in is verwoord. Langs de weg van het overdrachtelijke probeert de schrijver de wereld in haar verschijningsvorm gestalte te geven en doorzichtig te maken. De woorden in het vertelde zetten abstracte begrippen als liefde, trouw of verdraagzaamheid om in een concrete enscenering van personages en worden geladen met betekenissen en emblemen, vaak afkomstig uit het mythische dan wel religieuze erfgoed. Toch blijft de wereld van alledag als zodanig intact, en bewaart ze haar mysterie in zichzelf.

Saramago steekt het oude, vertrouwde genre in een eigentijds jasje, voorziet het van een maatschappijkritische dimensie en geeft het als tegenwicht voor het bovennatuurlijk perspectief van een door Lot of God gestuurde wereld, de dimensie van het menselijk bedrijf mee. Hoe zinloos de hele wereld ook is, en hoe talrijk de werken van het toeval ook zijn, mensen zijn toegerust met een eigen denken en handelen, en de verantwoordelijkheid daarvoor.

De Portugese titel van *Stad der blinden*, de roman die nog het meest op het oorspronkelijke model van de allegorie lijkt, laat er geen misverstand over bestaan. Die luidt *Ensaio sobre a Cequeira*. Dit regelmatig met ironisch dan weer sardonisch, tegendraads of relativerend commentaar opgetuigde verhaal over een inferno in Lissabon mag op het eerste oog iets van een parabel hebben zoals de auteur halverwege de roman vilein suggereert, inmiddels heeft hij de lezer al lang op sleeptouw genomen in een even persoonlijke als eigenzinnige en analyserende blik op de werkelijkheid, een die door alle zinnebeeldigheid heen prikt en die is vorm gegeven in een essay. Wat Saramago wel met de traditie deelt is dit: van meet af aan is zijn grondhouding die van een moralist. ‘Ik denk dat we niet blind zijn geworden, ik denk dat we blinden zijn, blinden die zien, blinden die ziende niet zien’, verzucht de auteur aan het eind van de roman. De roman draagt dat adagium met overtuigingskracht uit, we hebben immers de gave van de rede. Daarmee komt de mogelijkheid van een humanitaire oplossing voor maatschappelijke problemen binnen handbereik, maar we gebruiken haar onvoldoende of verkeerd, niet zelden om onszelf te gronde te richten.

*De stad der blinden* kent een beklemmend begin. Een automobilist stopt voor een verkeerslicht en constateert dat hij plots blind is. Een toevallige passant biedt hulp, brengt hem naar huis en steelt vervolgens zijn auto. Hij wordt het volgende slachtoffer. Er blijkt een epidemie te zijn uitgebroken waarbij iedereen die een besmette aankijkt een melkwit waas voor ogen krijgt. De regering probeert met snel ingrijpen verdere uitbreiding te voorkomen. Tevergeefs blijkt al snel, de ziekte groeit uit tot een nationale ramp. De eerste groep blinden wordt uit voorzorg geïsoleerd in een verlaten gekkengesticht waar de omstandigheden verre van leefbaar zijn. De reactie van de regering op de epidemie heeft alles weg van directieven waarop dictatoriaal geregeerde staten het patent hebben, en waar verkrampte machtverhoudingen het sociale leven sturen, verdwijnt de aandacht voor het menselijke op slag. Zo ook hier. Het optreden van het wettig gezag brengt een totale verschrikking teweeg: voedsel op de bon, radio luisteren is verboden, medicijnen mogen het gebouw niet binnen, soldaten houden met het geweer in de aanslag toezicht op de gedetineerden, er zijn orders om onmiddellijk met scherp te schieten bij weerspannig gedrag om maar eens wat te noemen. Onwillekeurig bekruipt je het gevoel over een concentratiekamp te lezen.

Deze quarantaine is slechts het begin van alle ellende. Meedogenloos leidt Saramago de lezer - in het spoor van zeven naamloze slachtoffers, waarvan er één, de vrouw van de oogarts, haar gezichtvermogen zal blijven behouden - een wereld binnen waarin machtswellust en terreur de orde van de dag uitmaken. Woordgebruik en couleur locale zeggen voldoende: deze opsluiting is een hel die door alles wat er zich inmiddels afspeelt zelfs wordt ‘veranderd

in een hel van de hel.' Hun onderkomen krijgt allengs het aanzien van de klassieke Augiasstal, een waarin de drek door toiletten, gangen en hallen stroomt. Niet enkel hier giert de mensonterende verloedering, maar ook in de hoofden van de betrokkenen. De verblinding leidt bij de slachtoffers eerst nog tot desoriëntatie, later tot degeneratie en uiteindelijk tot verdierlijking. De mens is zichzelf een wolf. 'We zijn teruggekeerd naar de primitieve horde', heet het ergens in het boek. En wat die horde met de stad doet laat zich raden, wat dat betreft heeft de moderne geschiedenis de fantasie allang ingehaald.

## *Retrograde*

*De stad der blinden* is zonder meer Saramago's radicaalste en somberste boek. De scepticus uit al die andere romans lijkt hier even zijn masker wat verder op te lichten. Onverbiddelijk laat hij het schrijnen van de wereld zien. Gruwelijke beelden roept hij op, beelden van chaos en bestialiteit, plundering, moord en verkrachting, waarin elke grip op tijd en tijdsverloop, op decor en decorum, elke vorm van houvast waarnaar je als lezer zoekt of verlangt, oplost in de zuigende kracht van zijn uitdijende zinnen die zo'n verankering nauwelijks toestaan. Zoals deze bijvoorbeeld, slechts een uit talloos vele want ik zou kunnen blijven citeren, waarin we een vrouw volgen 'die door een ondergestroomde straat loopt, tussen rottend afval en menselijke en dierlijke uitwerpselen, langs achtergelaten auto's en vrachtwagens die de openbare weg versperren, sommige al met onkruid rond de wielen, en blinden, niets dan blinden die hun mond en hun ogen opensperden naar de witte hemel.' En het vuil gaat niet alleen op de huid zitten, het kruipt er onder, de taal verslonst als gevolg van een verruwd denken: 'Hier kan ik het wel schudden, dacht ze, een woord gebruikend dat geen deel uitmaakte van haar normale vocabulaire, waardoor eens te meer wordt aangetoond dat de macht en de aard van de omstandigheden grote invloed uitoefenen op het taalgebruik.'

Waar het woord niet meer gelezen kan worden, de geschreven cultuur dus niet meer existeert, raakt heel de beschaving in het ongerede. Gesteld voor de vraag wat prevaleert, de menselijke solidariteit of het eigenbelang, kiest vrijwel iedereen voor het eigen hachje. Wederzijds begrip is ver te zoeken, het is ieder voor zich. De tweede huid 'die we egoïsme noemen, (is) een heel wat hardere huid dan de andere die bij het minste of geringste begint te bloeden,' becommentarieert hij. Zijn enscenering van een retrograde waaraan geen einde lijkt te komen, laat zien hoe flinterdun en breekbaar de beschermingslaag, de schaal is die onze beschaving omhult. Een beschaving die van de vorige eeuw de bloedigste uit de geschiedenis van de mensheid heeft gemaakt.

Hoewel zijn vertrouwen in de mens niet overhoudt, loopt Saramago's huiveringwekkende, apocalyptische visioen niet uit op een einde der tijden verhaal. De blindenstad symboliseert een maatschappij die reddeloos in ontbinding verkeert. Door zijn zinnen schemeren voortdurend verwijzingen naar het menselijke tekort in al haar varianten: die van onverschilligheid bijvoorbeeld, verruwde omgangsvormen, minachting voor de integriteit van het lichaam of superioriteitsdenken. In verzet komen tegen de machthebber durven weinigen, opkomen voor de eigen ideeën is nauwelijks iemand gegeven. En ondertussen groeit het beest van de onverdraagzaamheid. Het monster vraagt voortdurend om mensenlevens, het vreet de wereld op. Zijn onophoudelijk terugkerende scepsis over de mogelijkheid van een humanere wereld tempert Saramago met zijn humor. Die is altijd aanwezig. Ze kristalliseert zich vooral uit in de botsing tussen verheven ideeën en de laconieke commentaren daarop door zijn personages die weet hebben van de banaliteit van de werkelijkheid en vormt een tegenwicht voor de pessimistische buien die je met evenveel recht blijken van realisme mag noemen. Toch blijft er een sprank hoop op een betere toekomst behouden, die huist in de helende kracht van het hart. Het vrouwenhart wel te verstaan. In de liefde. Die kan de onverschilligheid van het wereldse bedrijf overwinnen. In *Alle namen* overwint ze zelfs de dood. Er schuilt in zijn scepticisme wel degelijk nog een ouderwets soort romanticus. In politieke termen heet ze, de in zoveel demonstraties meegedragen spandoeken van weleer weten het maar al te goed: solidariteit.

Vrouwen zijn op allerlei manieren de schikgodinnen in Saramago's vertellen, vooral aanwezig als emanciperende kracht, als hoedsters van de humaniteit. Door de complexiteit van zijn verhalen - hij schrijft allerminst eenvoudige romans - loopt gemakkelijk te volgen de rode draad van de reddende engel. Reïncarnaties van Blimunda zijn het, zou je kunnen zeggen, allemaal zusters van de vrouwelijke hoofdrolspeelster uit *Memoriaal van het klooster* (1982), de trouwe zieneres die negen jaar onafgebroken zocht naar haar verdwenen geliefde Baltazar Zeven-Zonnen, en die ze, tragisch genoeg in zijn laatste levensmoment terugvond, op de brandstapel. Toen regeerde de Inquisitie, in *De stad der blinden* lijkt het fascisme aan de macht.

## *Naamlozen*

Centrale figuur in de roman is ‘de vrouw van de oogarts’, de echtgenote van de man die de eerste blinde onderzocht, de enige van wie tijdens de epidemie wonderbaarlijk genoeg het gezichtsvermogen blijft gespaard en in die zin ook al een *zieneres*. Met haar blik volgen we de gebeurtenissen. Een naam heeft ze niet, net zo min als de vrouw die in *Alle Namen*, de roman die er in

zekere zin een tweeluik mee vormt, zo onherroepelijk het leven van de klerk José binnendringt. Beide romans worden bevolkt door naamlozen, er is alleen die ene: José. Niet toevallig correspondeert die voornaam van de auteur. Maar namen doen er niet toe, komen we te weten, het gaat om de ziel, om de geest of noem het anders: om identiteit. En gelet daarop is ‘de vrouw van de oogarts’ een voorbeeld, superieur aan iedereen in haar omgeving, ook aan de slachtoffers van het eerste uur waar heel haar aandacht naar uitgaat.

Wat Saramago's roman onderscheidt van zoveel andere boeken over catastrofes en ondergang, van verhalen met desintegratie en verval als thema, balt zich samen in deze vrouw, kristalliseert zich uit in haar naastenliefde en onbaatzuchtigheid, haar bindend vermogen en opofferingsgezindheid. Dat haar verbijsterende ervaringen de vrouw niet traumatiseren is verbazingwekkend. Het tegendeel is waar, ze groeit uit tot een politieke en morele autoriteit, met groeiend respect voor de behoeften van het menselijk lichaam, dat van haarzelf en de anderen, zozeer zelfs dat ze met mededogen naar de blinde begeerte van haar man kan kijken en het object van zijn lust tot haar vertrouwelinge maakt:

> Toen zag ze dat haar man opstond en voor zich uit starend als een slaapwandelaar naar het bed van het meisje met de zonnebril liep. Ze deed geen poging hem tegen te houden. Roerloos zag ze hoe hij de dekens optilde en naast haar ging liggen, hoe het meisje wakker werd en hem zonder protest liet begaan, hoe de twee monden elkaar zochten en vonden en vervolgens gebeurde wat gebeuren moest, het genot van de een, het genot van de ander, het genot van beiden, het onderdrukte gemompel, zij zei, O dokter, en die woorden hadden belachelijk kunnen klinken, maar dat deden ze niet, hij zei, Sorry, ik weet niet waarom ik dit doe, we hadden inderdaad gelijk, hoe zouden wij, die alleen maar zien, kunnen weten wat hijzelf niet eens weet. (...) Ze ging op de rand van het bed zitten, legde haar de arm op de twee lichamen, alsof ze die in één omarming wilde vangen, boog helemaal voorover naar het meisje met de zonnebril en fluisterde haar in het oor, Ik kan zien.

Deze vrouw is het uiteindelijk die het verfomfaaide groepje van het eerste uur de uitweg naar een nieuw bestaan wijst. Hun liefderijke omgang met elkaar en de onderlinge solidariteit blijken hun redding. Een stortbui werkt als een doopsel dat het ‘ondragelijke vuil’ van hun zielen schrobt. Met die schoonwassing door de regen zet het heelproces in waardoor zij opnieuw het licht zien. Dan ook voegt Saramago zich zelf bij het gezelschap in de gedaante van de blinde, naamloze schrijver die alleen herkenbaar is aan zijn stem en

die werkt aan het boek dat de lezer onder ogen heeft. Het kan hem niet ontgaan, ook hij behoort tot de blinden, is een van hen en als zodanig een medeverantwoordelijke.

We zien elkaar niet. Als dat de uitkomst is in *De stad der blinden* dan luidt die uit *Alle namen*: en we kennen elkaar al evenmin. Waar in de eerstgenoemde roman de schimmen van een niet in kaart te brengen massa blind ronddolen en zich aan elkaar vergrijpen, gaat het in *Alle namen* om aandacht voor die ene anonieme die voor allen lijkt te staan en uit de mêlee van namen die het Archief herbergt wordt getild, aan de vergetelheid ontrukt.

## *Een montrueuze opslagruimte*

De vijftiger José, een vrijgezel zonder duidelijke antecedenten, employé bij het Algemeen Archief van de Burgerlijke Stand is bezeten van een eigenaardige hobby, hij verzamelt gegevens over beroemdheden. Binnen de hiërarchie van dat archief bekleedt hij de laagste rang. Zijn functie stelt hem intussen wel in staat om al hun persoonsgegevens te achterhalen totdat hij bij een nachtelijke escapade door het labyrintisch gangenstelsel dat zijn werkterrein is bij toeval op een systeemkaart stuit van een hem volslagen onbekende zesendertig jarige vrouw, ‘in de stad geboren, en er zijn twee kanttekeningen gemaakt, een van huwelijk, een van echtscheiding.’ Dat is alles. Toch transformeert ze van het ene op het andere moment tot zijn Eurydice, aldus keert ze zijn hele bestaan plotsklaps volledig binnenste buiten keren. Met deze onbenullige gegevens die hij in handen heeft, probeert hij vervolgens haar leven te reconstrueren.

Hij bezoekt haar huisadres waar ze inmiddels niet meer blijkt te wonen, breekt in op de school waar ze op aanwijzen van haar oude buurvrouw als wiskundelerares werkzaam moet zijn en tijdens die nachtelijke speurtocht vindt hij op de zolder haar dossier. Daar doet hij een ontdekking die twijfel zaait over het belang van het systeem dat hij zoveel jaren hondstrouw heeft gediend. Niet kaarten maar gezichten spreken, vertellen hun eigen geschiedenis. ‘Het kwalijke van het Algemeen Archief is dat het niet wil weten wie we zijn, het ziet ons als een stuk papier met wat namen en data erop’:

> Aanvankelijk doorzocht hij de bundels kaarten die hij tegenkwam heel doelgericht, maar na verloop van tijd bleef hij hangen aan namen, aan foto's, nergens om alleen maar omdat ze er waren en omdat niemand meer op deze zolder zou komen om ze onder het stof vandaan te halen, honderden, duizenden, gezichten van jongens en meisjes, die recht in de lens keken, naar de andere kant van de wereld, wachtend op iets dat ze niet voor zich zagen. In het Algemeen Archief had je dat niet, in het

> Algemeen Archief bestonden alleen maar woorden, in het Algemeen Archief kon je niet zien hoe gezichten veranderd waren en bleven veranderen, terwijl dat nu het belangrijkste was, de veranderingen die de tijd met zich meebracht, en niet de naam, die altijd hetzelfde bleef.

*Alle namen* zet in met een gedetailleerde beschrijving van het Algemeen Archief van de Burgerlijke stand. Allereerst van het gebouw. Het is een eindeloze zich vertakkende catacombe, een doolhof die aan de kerkerverbeeldingen van Piranisi doet denken, een monstrueuze opslagruimte met daarin een welhaast zinloze opstapeling van persoonskaarten over de levenden en de doden. Eigenlijk een immens overdekt kerkhof zou je kunnen zeggen, en wat dat aangaat een replica van de Algemene Begraafplaats waar meneer José aan het eind van zijn zoektocht terechtkomt om haar graf te bezoeken wanneer hij er inmiddels achter is gekomen dat de vrouw die hij zoekt kort geleden is overleden. Volgt een exegese van de beleidsstructuur. In het Archief is sprake van een getotaliseerde hiërarchie en bijbehorende discipline, dientengevolge van een overwaardering voor de bureaucratie. Het rigoureus onderscheid tussen rangen en standen, de scheiding der machten geldt niet voor alleen de medewerkers, ze treft niet minder het leger geregistreerden. Levenden en doden worden er streng uit elkaar gehouden. Het geheel wekt de indruk van een zichzelf in stand houdende machinerie, is een megalomane ontkenning van de weerbarstigheid van het dagelijkse leven.

Aan dat alles lijkt een eind te komen dankzij José's wonderlijke hellevaart. Zijn chef, de hoofdarchivaris legt een wonderlijke tolerantie aan de dag voor zijn tanende discipline waarvan hij de in en outs kent omdat hij hem voor zover mogelijk heeft gevolgd. Van zijn heimelijke medeplichtigheid getuigt hij wanneer hij voor het front van zijn ondergeschikten in een speech uiting geeft aan de wens om de doden niet langer te scheiden van de levenden. Daarin eist hij de herintegratie van de doden in het archief der de levenden, uiteindelijk gaat het om alle zielen. Niemand mag vergeten worden. Want ‘als je de doden tussen de levenden uit haalt, worden ze vroeg of laat vergeten’.

Evenals in het privé-archief van José zouden de beroemdheden de wijk moeten nemen voor al die andere namen. Tenslotte heeft iedereen recht op onsterfelijkheid. In laatste instantie ging het meneer José om medeleven met een hem onbekende vrouw. Zoveel is zeker: niets getuigt van meer respect ‘dan het bewenen van iemand die je niet hebt gekend.’ Door onvoorwaardelijk partij te kiezen voor één uit het onafzienbaar leger anonieme, schaart deze José zich, met dank aan zijn naamgenoot en communist Saramago aan de zijde van al die sjouwers en bouwers met hun kleine levens, fortuinlijk of niet, die dankzij of ondanks hun onooglijke bestaan mede gestalte geven of

gaven aan het grillige mozaïek, het ‘grote gebeuren’ dat de geschiedenis heet. Ook al wordt dat niet of nauwelijks zo gezien. Dat Saramago hier de kleine krabbelaar José, deze onaanzienlijke klerk verwant aan al die correctoren, chroniqueurs en archivarissen voor wie hij in zijn romans regelmatig zo'n zwak heeft, voor de duur van een roman tot beroemdheid maakt, zegt alles over zijn perceptie van de historie. De roman is er een commentaar op. Het navrante is natuurlijk dat de officiële geschiedschrijving voor al die schijnbaar onaanzienlijke verledens onvoldoende aandacht heeft gehad. Die zou er ongetwijfeld een volkomen ander aanzien door krijgen. Helaas, het is voortdurend weer de waan van de dag die regeert. Die blindheid.

*Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schreef over literatuur in onder andere* De Gids, Ons Erfdeel *en* Raster. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koningin-moeder

## José Saramago
## *O homen duplicado - De man in duplo*[+]

> Als je wilt weten wie je bent, verander dan van naam.
> *Boek der Raadgevingen*
>
> Ik geloof werkelijk dat ik veel gedachten heb opgevangen die de hemelen bestemd hadden voor een ander.
> *Laurence Sterne*

De man die zojuist de winkel is binnengestapt om een videocassette te huren, heeft op zijn identiteitsbewijs een allesbehalve gangbare naam staan, een naam met een klassieke smaak die mettertijd ranzig is geworden, niets minder dan Tertuliano Máximo Afonso. Aan de twee achternamen, Máximo en Afonso, ergert hij zich soms wel, soms niet, afhankelijk van zijn humeur, want die komen vaker voor, maar die voornaam, Tertuliano, ervaart hij als een loden last sinds de dag waarop hij merkte dat de onzalige naam kon worden uitgesproken met beledigend bedoelde ironie. Hij is geschiedenisleraar en de video was hem aanbevolen door een collega, die nochtans niet had nagelaten hem te waarschuwen, Het is geen meesterwerk, maar je kunt er anderhalf uur plezier aan beleven. Inderdaad heeft Tertuliano Máximo Afonso veel behoefte aan afleiding, hij woont alleen en verveelt zich, of, om met de klinische precisie te spreken die het huidige tijdsgewricht vereist, hij heeft zich overgegeven aan de tijdelijke lusteloosheid die bekendstaat als depressie. Om een helder beeld te krijgen van zijn geval volstaat het te zeggen dat hij getrouwd is geweest en niet weet wat hem naar het huwelijk heeft gedreven, dat hij gescheiden is en nu niet eens meer wil denken aan de redenen van die scheiding. In ruil zijn er uit de mislukte verbintenis geen kinderen overgebleven die nu van hem zouden eisen dat hij hun de wereld op een presenteerblaadje aanbood, maar de zoete geschiedenis, het ernstige en educatieve vak geschiedenis waarvoor hij geroepen werd en dat een vredige wijkplaats zou kunnen zijn, beschouwt hij sinds geruime tijd als verspilde moeite, als onbegonnen werk. Voor nostalgische karakters, die meestal breekbaar en weinig flexibel zijn, is alleenwonen een harde straf, maar hoe smartelijk het ook is, het mondt, dat moet men toegeven, slechts zelden uit in een stuiptrekkend drama, het soort waar je koude rillingen van krijgt. Wat je vaker ziet, zo vaak zelfs dat het geen verbazing meer wekt, zijn mensen die het nauwgezette peilen van de eenzaamheid gelaten ondergaan, met als publiekelijk bekende, hoewel niet bijzonder beroemde en in twee gevallen zelfs ongelukkig eindigende voorbeelden, die ene portretschilder

+ Op 16 november 2002, Saramago's tachtigste verjaardag, verscheen in een oplage van tachtigduizend exemplaren zijn nieuwe roman, waarvan de vertaling dit najaar bij Meulenhoff uitkomt. Als voorpublicatie volgt hier het eerste hoofdstuk

van wie we nooit méér te weten zijn gekomen dan de beginletter van zijn voornaam, die huisarts die uit zijn ballingsoord terugkeerde om te sterven in de armen van zijn geliefde vaderland, die persklaarmaker die een waarheid uitbande om een leugen in de plaats te zetten, die kleine ambtenaar van de burgerlijke stand die overlijdensakten liet verdwijnen, toevallig allemaal leden van het mannelijk geslacht, maar geen van hen had de pech Tertuliano te heten, en dat zal ongetwijfeld van onschatbaar voordeel zijn geweest in de betrekkingen met hun naasten. De winkelbediende, die de gevraagde cassette al uit het rek had gehaald, noteerde in het uitleenregister de titel van de film en de datum, en wees de huurder waar hij moest tekenen. Die handtekening, pas na een korte aarzeling gezet, bevatte enkel de twee laatste woorden, Máximo Afonso, zonder Tertuliano, maar alsof hij besloten had om eventuele vervelende vragen al op voorhand te beantwoorden, mompelde de klant onder het schrijven, Zo gaat het sneller. Die poging zich in te dekken was zinloos, want terwijl de bediende de gegevens van zijn identiteitsbewijs overschreef op een systeemkaart, sprak hij de vermaledijde naam hardop uit, bovendien ook nog op een toontje dat zelfs een kind als opzettelijk zou herkennen. Niemand, hoe vlot en ongehinderd zijn leven ook moge zijn verlopen, zal ons inziens durven beweren dat hem nooit zoiets vervelends is overkomen. Ofschoon ooit, het kan vroeger of later zijn maar het gebeurt altijd, een van die sterke geesten voor ons opduikt aan wie de menselijke zwakheden, vooral de meest kiese, hoongelach ontlokken, zijn bepaalde vage klanken die soms ongewild onze mond verlaten, niets anders dan niet te onderdrukken gekreun om een oude pijn, als een litteken dat zich ineens weer kenbaar heeft gemaakt. Terwijl hij de cassette in zijn versleten lerarentas stopt, doet Tertuliano Máximo Afonso met bewonderenswaardige trots zijn best het ongenoegen niet te laten doorschemeren dat de gratuite aantijging van de winkelbediende bij hem heeft gewekt, maar hij kan het niet laten bij zichzelf te denken, hoewel hij zich meteen berispt om het gemene onrecht van die gedachte, dat het de schuld is van zijn collega, van de manie die sommige mensen erop nahouden om ongevraagd met adviezen te strooien. Zoveel is slechts nodig om iets ver weg de schuld te geven wanneer ons de moed ontbreekt om wat voor ons staat het hoofd te bieden. Tertuliano Máximo Afonso weet niet, vermoedt niet, kan zich niet eens voorstellen dat de bediende al spijt heeft van zijn lompe onbezonnenheid, met een ander, fijner gehoor dan het zijne, in staat de subtiele stemgradaties te onderscheiden waarmee die bediende had verklaard altijd tot zijn dienst te staan als reactie op het geforceerde goedemiddag dat hem als afscheid was toegeworpen, zou hij hebben opgemerkt dat achter die toonbank een grote wil tot vrede had plaatsgenomen. Per slot van rekening zegt een goed koopmansprincipe, dat teruggaat tot de oudheid en door de eeuwen heen zijn nut

heeft bewezen, dat de klant altijd gelijk heeft, zelfs in het onwaarschijnlijke maar mogelijke geval dat hij Tertuliano heet.

In de bus die hem tot vlak bij het huis zal brengen waar hij al zes jaar woont, dat wil zeggen sinds zijn scheiding, vroeg Máximo Afonso, we gebruiken hier de verkorte versie van zijn naam omdat degene die zijn enige heer en meester is dat volgens ons zelf heeft toegestaan, maar vooral omdat het woord Tertuliano zo dichtbij, twee regels terug maar, het vloeiende ritme van het verhaal ernstig zou verstoren, vroeg Máximo Afonso, waren we aan het zeggen, vroeg die zich ineens geïntrigeerd, perplex af wat voor vreemde beweegredenen, wat voor bijzondere motieven zijn collega wiskunde, we hadden nog niet verteld dat zijn collega wiskunde geeft, ertoe gebracht hadden hem zo nadrukkelijk de film aan te bevelen die hij net had gehuurd, terwijl de zogenaamde zevende vrije kunst tot op die dag nooit onderwerp van gesprek tussen hen beiden was geweest. Het zou nog begrijpelijk zijn geweest als het om een goede film was gegaan, een echte must, in dat geval zouden het genot, de voldoening, het enthousiasme vanwege de ontdekking van een werk van hoog esthetisch gehalte zijn collega er tijdens de lunch in de lerarenkamer of in de pauze tussen twee lesuren toe gedreven kunnen hebben hem opgewonden aan zijn mouw te trekken en te zeggen, Ik geloof niet dat we het ooit met elkaar over film hebben gehad, maar je moet toch echt een keer gaan kijken naar Een gestadig jager vangt het wild, dat is de titel van de film die Tertuliano Máximo Afonso in zijn tas heeft zitten, ook die informatie ontbrak nog. Dan zou de geschiedenisleraar vragen, In welke bioscoop draait hij, waarop de wiskundeleraar corrigerend zou antwoorden, Niet draait, héέft gedraaid, de film is al een jaar of vier, vijf oud, ik snap niet dat ik hem niet meteen heb gezien, en onmiddellijk daarna, in één adem, bang voor de mogelijke overbodigheid van het advies dat hij met zoveel ijver aan het geven was, Maar misschien heb je hem al gezien, Nee, ik ga weinig naar de film, ik stel me tevreden met wat er op tv komt, en zelfs dan, Dan moet je hem echt een keer bekijken, je vindt hem in elke videotheek, als je geen zin hebt om hem te kopen kun je hem ook huren. Het gesprek zou min of meer zo verlopen kunnen zijn als de film lof verdiende, maar in werkelijkheid is het met minder dithyramben gegaan, Ik wil me niet met je leven bemoeien, had de wiskundeleraar gezegd terwijl hij een sinaasappel pelde, maar je bent zo futloos de laatste tijd, zo neerslachtig, en Tertuliano Máximo Afonso had het bevestigd, Dat klopt ja, ik voel me inderdaad niet lekker, Gezondheidsproblemen, Ik geloof het niet, voor zover ik weet ben ik niet ziek, ik word alleen overal zo moe van, alles verveelt me, die vervloekte sleur, die herhaling altijd, die eeuwige stilstand, Je moet afleiding zoeken, afleiding is altijd het beste medicijn geweest, Sta me toe dat ik zeg dat afleiding het medicijn is van mensen die het niet nodig hebben, Mooi gezegd, zonder

enige twijfel, maar je zult toch wel iets moeten ondernemen om uit de malaise te komen waar je in zit, De depressie, Depressie of malaise, dat maakt niet uit, de volgorde van de factoren is willekeurig, Ja, maar de intensiteit niet, Wat doe je buiten school, Lezen, naar muziek luisteren, af en toe een museum, En naar de film, ga je daar naartoe, Zelden, ik stel me tevreden met wat er op tv komt, Je zou video's kunnen kopen, een verzameling aanleggen, een videotheek zoals ze tegenwoordig zeggen, Dat zou inderdaad kunnen, ja, het probleem is alleen dat ik mijn boeken al niet meer kwijt kan, Huur ze dan, huren is veel handiger, Ik heb wel wat video's, natuurfilms, een paar wetenschappelijke documentaires over archeologie, antropologie, kunst in het algemeen, astronomie interesseert me ook wel, dat soort dingen, Dat is allemaal prima, maar je hebt ook lichtere kost nodig, dingen waar je niet bij hoeft na te denken, als astronomie je bijvoorbeeld interesseert, denk ik dat je ook science-fiction boeiend zult vinden, avonturen in de ruimte, starwars, special effects, Naar wat ik zie en hoor zijn die special effects de grootste vijand van de fantasie, die mysterieuze, raadselachtige slimheid die de mensen zoveel moeite heeft gekost om uit te vinden, Je overdrijft, Ik overdrijf niet, overdrijven doen degenen die me wijs willen maken dat je in minder dan een seconde, één keer met de vingers knippen en hup, een ruimteschip honderd miljard kilometer ver weg kunt krijgen, Je moet toch toegeven dat voor het creëren van die effecten die je zo minacht ook fantasie nodig is, Ja, maar dat is hún fantasie, niet de mijne, Je kunt met de jouwe doorgaan waar zij ophouden, Ja ja, tweehonderd miljard kilometer in plaats van honderd zeker, Vergeet niet dat wat we vandaag werkelijkheid noemen gisteren nog fantasie was, kijk naar Jules Verne, Ja, maar de realiteit van nu is dat er om bijvoorbeeld naar Mars te gaan, en Mars ligt in astronomische termen zelfs om de hoek, maar liefst negen maanden nodig zijn, daarna zul je nog eens zes maanden moeten wachten tot de planeet weer op het ideale punt ligt om terug te keren, en ten slotte moet je opnieuw negen maanden reizen om op de aarde te komen, in totaal twee jaar totale verveling, een film over een reis naar Mars waarin de feiten geen geweld wordt aangedaan, zou het saaiste zijn wat je ooit hebt gezien, Ik geloof dat ik begrijp waarom je je verveelt, Waarom dan, Omdat er niets is wat je bevredigt, Ik zou al met weinig tevreden zijn, als ik dat had, Er zal toch wel iets zijn, carrière, werk, zo op het eerste gezicht heb je toch geen reden tot klagen, Mijn carrière en mijn werk hebben mij in plaats van omgekeerd, Over dat euvel, even aannemend dat het echt een euvel is, klagen we allemaal, ik zou ook niets liever willen dan dat ik bekend was als een wiskundig genie in plaats van als de gelaten doorsneeleraar die ik altijd zal blijven, er zit niets anders op, Ik hou niet van mezelf, waarschijnlijk is dat het probleem, Als je nou bij me aan zou komen met een vergelijking met twee onbekenden, zou

ik je mijn diensten als specialist kunnen aanbieden, maar als het gaat om een niet-sporen van dat kaliber, zou mijn vak je het leven alleen maar nog lastiger maken, daarom zeg ik dat je je zinnen moet verzetten met een paar films, alsof je tranquillizers neemt, en niet dat je je aan de wiskunde moet wijden, waar je alleen maar koppijn van krijgt, Heb je enig idee, Idee van wat, Van een interessante film, eentje die de moeite waard is, Die heb je hopen, je hoeft maar een videotheek binnen te stappen, rond te kijken en te kiezen, Noem me er tenminste één. De wiskundeleraar dacht even na en zei toen, Een gestadig jager vangt het wild, Wat is dat, Een film, daar vroeg je toch naar, Het lijkt eerder een gezegde, Dat is het ook, De hele film of alleen de titel, Dat zul je wel zien, Wat voor soort is het, Het gezegde, Nee, de film, Een komedie, Weet je zeker dat het geen oude draak is, met een mes en een kom voor het bloed, of zo'n moderne, met schoten en explosies, Het is een hele lichte, amusante komedie, Ik zal het onthouden, hoe zei je ook weer dat hij heette, Een gestadig jager vangt het wild, Oké, nu heb ik het, Het is geen meesterwerk maar je zult je er anderhalf uur plezier aan beleven.

Tertuliano Máximo Afonso is thuis, hij kijkt peinzend, twijfelend, maar dat stelt niets voor, het is niet de eerste keer dat hem dit overkomt, dat zijn wil schommelt tussen tijd verspillen met koken, wat meestal niet meer betekent dan een blik opentrekken en de inhoud opwarmen, of gaan eten in een restaurant vlakbij, waar ze hem al kennen omdat hij zo weinig aandacht besteedt aan de kaart, niet met het hooghartige air van een ontevreden klant, maar uit onverschilligheid, geen zin, te lui om iets te kiezen uit de gerechten die hem worden voorgesteld op de korte, uitentreuren herhaalde lijst. Het gemak niet de deur uit te hoeven wordt versterkt door het feit dat hij werk van school heeft meegebracht, de laatste proefwerken van zijn leerlingen, die hij aandachtig moet lezen en daar corrigeren waar ze gevaarlijke aanslagen op de onderwezen waarheden plegen of zich overdreven interpretatievrijheden veroorloven. De geschiedenis die Tertuliano Máximo Afonso tot taak heeft te onderwijzen is als een bonsaiboompje waarvan af en toe de wortels gesnoeid worden om het niet te laten groeien, een kinderlijke miniatuur van de gigantische boom van plaatsen en tijd, we bekijken alles wat er in die twee bomen gebeurt, zien de verschillen in grootte en laten het daarbij, stappen over andere, niet minder opmerkelijke verschillen heen, bijvoorbeeld dat geen enkele vogel, groot of klein, zelfs de minuscule kolibri niet, een nest zou kunnen bouwen in de takken van een bonsai, en hoewel de kleine schaduw ervan, even aannemend dat hij genoeg blad heeft, beschutting kan bieden aan een hagedis, is het toch vrijwel zeker dat de punt van zijn staart er buiten blijft liggen. De geschiedenis die Tertuliano Máximo Afonso onderwijst, dat ziet hij zelf in en zal hij zonder problemen toegeven als men hem ernaar zou vragen, heeft een enorme hoeveelheid uitstekende staarten, waar-

van sommige nog bewegen en andere reeds herleid zijn tot een verschrompelde huid met daaronder losse wervels. Terugdenkend aan het gesprek met zijn collega dacht hij, De wiskunde komt van een andere hersenplaneet, in de wiskunde zouden de hagedissenstaarten niet meer dan abstracties zijn. Hij haalde de proefwerken uit zijn tas en legde ze op zijn bureau, daarna haalde hij er ook Een gestadig jager vangt het wild uit, ziedaar de twee bezigheden waaraan hij zijn avond kon wijden, de proefwerken nakijken, de film zien, hoewel hij vreesde dat hij niet genoeg tijd zou hebben voor allebei, aangezien het zijn gewoonte niet was en hij er ook niet van hield tot in de kleine uurtjes door te werken. De urgentie van het corrigeren van de proefwerken van zijn leerlingen was niet echt groot, urgentie om de film te zien was er helemaal niet. Ik ga gewoon door met mijn boek, dacht hij. Na even in de badkamer te zijn geweest, liep hij naar de slaapkamer om zich om te kleden, andere schoenen, een andere broek, een trui over zijn hemd, zijn stropdas hield hij om want hij hield niet van een open kraag, en stapte de keuken binnen. Hij pakte drie verschillende blikken uit een kast, en omdat hij niet kon kiezen nam hij zijn toevlucht tot een onbegrijpelijk en haast vergeten kinderrijmpje dat hem toentertijd vaak buitenspel had gezet, en hij prevelde, iene miene mutte tien pond grutten tien pond kaas jij bent de baas. Die baas was vleesragout, niet zijn voorkeur op dat moment maar hij vond dat hij het noodlot niet mocht tegenwerken. Hij at in de keuken, de happen wegspoelend met een glas rode wijn, en toen hij klaar was herhaalde hij bijna gedachteloos het rijmpje met drie stukjes brood, het linker was het boek dat hij aan het lezen was, dat in het midden waren de proefwerken en rechts was de film. Een gestadig jager vangt het wild won, tja, wat moet moet, en zonder pardon, schil nooit appeltjes met het noodlot, want dat eet de rijpe en geeft jou de groene. Dat is wat men gewoonlijk zegt en omdat men het gewoonlijk zegt accepteren we die uitspraak zonder protest, terwijl het onze plicht als vrij en wilskrachtig mens zou zijn vraagtekens te zetten bij een despotisch noodlot dat beslist heeft, vraag me niet met wat voor boosaardige bedoelingen, dat de groene appel de film is en niet het boek of de proefwerken. Gezien de scène die we net hebben meegemaakt in de keuken, waar hij zijn naaste toekomst en wellicht ook wat daarna komt toevertrouwde aan drie stukjes brood en een kinderlijk, betekenisloos opdreunen, is Tertuliano Máximo Afonso als leraar, en ook nog eens geschiedenisleraar, een slecht voorbeeld voor de jongelui die het lot, hetzelfde of een ander, in zijn handen heeft gelegd. Helaas zal er in dit verslag geen plaats zijn voor een vooruitblik op het nadelige effect dat de invloed van zo'n docent vermoedelijk heeft op de vorming van de jeugdige zielen der leerlingen, daarom laten we die hier voor wat ze zijn, met als enige hoop dat ze op hun levensweg ooit een tegenovergestelde invloed ontmoeten die hen, misschien in extremis, verlost van

het irrationalistische verderf dat hen op dit moment bedreigt.

Tertuliano Máximo Afonso waste zorgvuldig af, hij heeft het altijd als een onverzaakbare plicht beschouwd na het eten alles schoon te maken en weer netjes op zijn plaats te zetten, hetgeen ons leert, om een laatste maal terug te keren naar onze jeugdige zielen, waarvoor een dergelijke werkwijze wellicht, zo niet zeer waarschijnlijk, lachwekkend zou zijn en de plicht een dode letter, dat je zelfs nog iets kunt leren van iemand die zo'n slecht voorbeeld geeft als het gaat om met de vrije wil verbonden thema's, onderwerpen en kwesties. Tertuliano Máximo Afonso heeft deze en andere wijze lessen meegekregen van het gezin waarin hij verwekt werd, in het bijzonder van zijn moeder, die godlof nog bij gezondheid is en die hij een dezer dagen ongetwijfeld gaat opzoeken in het provinciestadje waar de toekomstige leraar het levenslicht aanschouwde, wieg van de Máximo's van moeders- en de Afonso's van vaderskant, en waar hij toevallig de eerste Tertuliano werd, bijna veertig jaar geleden. Zijn vader zal hij slechts op het kerkhof kunnen bezoeken, zo is dat verdomde leven, het houdt altijd op. Dat verdomd schoot hem ongewild door het hoofd, gewoon omdat hij aan zijn vader dacht toen hij uit de keuken kwam en diens gemis voelde, Tertuliano Máximo Afonso zegt niet gauw onbezonnenheden, zo zelden dat als er hem toevallig toch een ontglipt, hij zelf verbaasd is over de bevreemding en het gebrek aan overtuigingskracht van zijn stemorganen, stembanden, verhemelte, tong, tanden en lippen, alsof ze tegen hun zin voor de allereerste keer een woord hebben uitgesproken van een tot dan toe onbekend idioom. In het kleine vertrek van de bovenwoning dat hem als werk- annex woonkamer dient, staan een twee-zitsbank, een salontafeltje, een leunstoel met gestoffeerde zitting die gerieflijk lijkt, daartegenover het televisietoestel, in het verdwijnpunt, en in de hoek bij het raam, voor meer licht, het bureau, waar de geschiedenisproefwerken en de cassette afwachten wie er wint. Twee van de muren staan helemaal vol boeken, de meeste gekreukt van het gebruik en verslapt van de ouderdom. Een tapijt met dofgekleurde of verschoten, dat kan ook, geometrische motieven helpt mee een comfort te creëren dat niet verder gaat dan middelmatig, zonder veinzerij of pretenties om meer te lijken dan het is, het woonverblijf van een leraar die weinig verdient, wat een hardnekkige constante lijkt te zijn voor de onderwijzende klassen in het algemeen, of een historische veroordeling die nog steeds niet ongedaan is gemaakt. Het middelste stukje brood, dat wil zeggen het boek dat Tertuliano Máximo Afonso aan het lezen is, een gewichtige studie over de oude Mesopotamische beschavingen, ligt waar het gisteravond werd neergelegd, hier op het salontafeltje, net als de twee andere stukjes brood aan het wachten, zoals dat altijd het geval is met de dingen, met allemaal, daar kunnen ze niet aan ontkomen, het is het lot dat ze bestiert, schijnbaar maakt dat deel uit van hun onoverwinnelijke

aard van dingen. Bij een persoonlijkheid als zich geleidelijk aankondigt bij deze Tertuliano Máximo Afonso, die in de korte tijd dat we hem kennen reeds enige malen blijk heeft gegeven van een besluiteloze en zelfs ietwat ontwijkende geest, zou het op dit moment geen verbazing wekken als hij zichzelf bewust een rad voor ogen zou draaien door met gespeelde aandacht de proefwerken van zijn leerlingen door te bladeren, het boek te openen op de bladzijde waar hij gebleven was en ongeïnteresseerd de cassette aan weerskanten te bekijken, alsof het nog niet vaststond wat hij uiteindelijk zou gaan doen. Maar schijn bedriegt niet altijd, het gebeurt niet zelden dat hij zichzelf loochent en uitingen toelaat die de weg openen voor mogelijke afwijkingen van een gedragspatroon dat over het algemeen vastomlijnd leek. Deze ingewikkelde uitleg had vermeden kunnen worden als we in plaats daarvan zonder omhaal hadden gezegd dat Tertuliano Máximo Afonso zich rechtstreeks, dat wil zeggen in een rechte lijn naar het bureau begaf, de cassette oppakte, de informatie op de voor- en achterzijde van de doos doorliep, de stralende, goedgehumeurde gezichten van de acteurs bekeek, opmerkte dat slechts één naam, die van de hoofdrol, een jonge, knappe actrice, hem bekend voorkwam, een teken dat de film bij het afsluiten van de contracten waarschijnlijk niet met bijzondere aandacht was behandeld door de producenten, en met de vastberaden beweging van een wil die nooit aan zichzelf leek te hebben getwijfeld schoof hij de cassette in de video, ging in de stoel zitten, duwde op de startknop van de afstandsbediening en maakte zich op om zo goed mogelijk een avond door te brengen die naar het zich liet aanzien weinig beloofde en waarschijnlijk nog minder zou opleveren. En dat was ook zo. Tertuliano Máximo Afonso moest twee keer lachen en drie of vier keer glimlachen, behalve licht, volgens de verzoenende uitdrukking van zijn collega wiskunde, was de komedie vooral kolderiek, onzinnig, een cinematografisch wrochtsel waarin de logica en het gezonde verstand als het ware buiten de deur waren blijven protesteren, omdat hun de toegang was ontzegd tot de plaats waar de dwaasheid werd begaan. De titel, Een gestadig jager vangt het wild, was zo'n metafoor waar het er dik op ligt, van het soort, het is wit en de kip legt het, in het verhaal waren jager, jacht noch wild te zien, alles bleef beperkt tot een geval van bezeten ambitie waaraan de knappe jonge actrice zo goed als ze had geleerd gestalte gaf, het geheel doorspekt met misverstanden, listen, missers en dubbelzinnigheden die de depressie van Tertuliano Máximo Afonso helaas niet de minste leniging konden bieden. Toen de film was afgelopen was Tertuliano bozer op zichzelf dan op zijn collega. De laatste had nog als excuus zijn goede bedoelingen, maar wat hemzelf dwarszat, hij die toch oud en wijs genoeg was om niet te gauw ergens warm voor te lopen, was, zoals altijd gebeurt met naïvelingen, juist dat, zijn naïviteit. Hardop zei hij, Ik breng die shit morgen meteen terug, ditmaal

was er geen sprake van verbazing, hij vond dat hij alle recht had om langs grove weg stoom af te blazen en bovendien moest in aanmerking worden genomen dat dit pas de tweede onwelvoeglijkheid was die hij zich de laatste weken had laten ontvallen, en de eerste was niet eens meer dan een gedachte geweest en gedachten tellen niet. Hij keek op zijn horloge en zag dat het nog geen elf uur was. Het is nog vroeg, mompelde hij en daarmee bedoelde hij, zoals onmiddellijk daarna te zien was, dat hij nog tijd had om zichzelf te straffen voor de lichtzinnigheid de plicht te hebben verruild voor het plezier, het waarachtige voor het valse, het duurzame voor het onzekere. Hij ging aan zijn bureau zitten, trok voorzichtig de geschiedenisproefwerken naar zich toe, alsof hij die vergiffenis wilde vragen voor hun verwaarlozing, en werkte tot diep in de nacht, als de gewetensvolle schoolmeester die hij naar eigen dunk altijd was geweest, vol pedagogische liefde voor zijn leerlingen maar zeer veeleisend wat jaartallen betrof en onverbiddelijk als het ging om namen. Het was laat toen hij eindelijk klaar was met de zelfopgelegde taak, maar nog steeds vol spijt om zijn feilen, nog vol berouw om zijn zonde, en alsof hij besloten had het ene pijnlijke boetekleed te verruilen voor een ander, niet minder straffend, nam hij het boek over de oude Mesopotamische beschavingen mee naar bed en sloeg het open bij het hoofdstuk dat over de Amorieten ging en in het bijzonder over Hammoerapi, die van de codex. Na vier bladzijden viel hij vredig in slaap, teken dat zijn zonde hem vergeven was.

Een uur later werd hij wakker. Hij had niet gedroomd, zijn hoofd was niet van streek door een vreselijke nachtmerrie, hij sloeg niet wild om zich heen om zich te verdedigen tegen het kleverige monster dat op zijn gezicht plakte, nee, hij deed gewoon zijn ogen open en dacht, Er is iemand in huis. Langzaam, zonder gejaagdheid, ging hij overeind zitten en luisterde. Zijn slaapkamer heeft geen raam, zelfs overdag dringen hier geen geluiden van buiten door, en op dit uur van de nacht, Hoe laat zou het zijn, is de stilte meestal totaal. En ze was totaal. Wie de indringer ook mocht zijn, hij verroerde zich niet. Tertuliano Máximo Afonso stak zijn arm uit naar het nachtkastje en knipte het licht aan. Kwart over vier zag hij op zijn horloge. Zoals de meeste gewone mensen is Tertuliano Máximo Afonso zowel dapper als laf, hij is geen onoverwinnelijke filmheld maar ook geen schijtlaars, het soort dat in zijn broek piest als het om middernacht de deur van de kerker van het kasteel hoort kraken. Weliswaar voelde hij dat al zijn haren overeind stonden, maar dat gebeurt zelfs bij wolven wanneer ze in gevaar zijn, en niemand die bij zijn verstand is zal het in zijn hoofd halen te beweren dat de wolfachtigen miserabele lafaards zijn. Tertuliano Máximo Afonso zal laten zien dat hij dat ook niet is. Hij gleed voorzichtig uit zijn bed, pakte bij gebrek aan een deugdelijker wapen een schoen en liep uiterst behoedzaam

naar de deur. Hij keek eerst naar de ene, toen naar de andere kant van de gang. Het gevoel dat er iemand was, waardoor hij wakker was geworden, werd sterker. Terwijl hij overal het licht aandeed en zijn hart tekeer hoorde gaan als een paard in galop, stapte Tertuliano Máximo Afonso eerst de badkamer binnen en daarna de keuken. Niemand. En het gevoel leek hem daar vreemd genoeg minder sterk te worden. Hij liep terug naar de gang en bij iedere stap die hij dichter bij de woonkamer kwam drong de aanwezigheid van een onzichtbaar iemand zich meer op, alsof de atmosfeer was gaan trillen door de weerschijn van iets witgloeiends dat zich aan het oog onttrok, alsof de nerveuze Tertuliano Máximo Afonso over een radioactief besmet terrein liep met in zijn hand een geigerteller die ectoplasma's uitstraalde in plaats van waarschuwende tikken te laten horen. Er was niemand in de kamer. Tertuliano Máximo Afonso keek om zich heen, daar stonden stevig en onverschrokken de twee hoge kasten vol boeken, daar hingen de ingelijste gravures waar tot nu toe nog niet over gesproken was, maar het is waar, daar hangt er een, en daar, en daar, en daar, daar stonden het bureau met de typmachine, de stoel, de salontafel met een klein beeldje precies in het geometrische midden, en de tweezitsbank, en het televisietoestel. Tertuliano Máximo Afonso mompelde fluisterend, vol angst, O was dat het, en na het laatste woord verdween de aanwezigheid zwijgend, als een zeepbel die uiteenspat. Ja, dat was het, de tv, de videorecorder, de komedie die Een gestadig jager vangt het wild heet, een beeld daarin dat naar zijn plaats was teruggekeerd nadat het Tertuliano Máximo Afonso had gewekt. Hij had geen flauw idee welk beeld het zou kunnen zijn, maar hij wist zeker dat hij het zou herkennen als het verscheen. Om geen kou te vatten haalde hij een badjas uit de slaapkamer en trok die aan over zijn pyjama. Vervolgens ging hij in de stoel zitten, drukte opnieuw op de startknop van de afstandsbediening en keek nogmaals, voorovergebogen, met zijn ellebogen op zijn knieën, één en al oog, zonder lach of glimlach nu, naar het verhaal van de knappe jonge vrouw die triomfen wilde vieren. Na twintig minuten zag hij haar binnenstappen in een hotel en naar de receptie lopen, hij hoorde hoe ze haar naam zei, Ik ben Inês de Castro, de eerste keer had hij al de interessante overeenkomst met de historische figuur opgemerkt, en daarna, Ik heb een kamer gereserveerd, de receptionist keek recht in de ogen, niet van haar maar van de camera, of van haar die zich op de plaats van de camera bevond, wat hij zei hoorde Tertuliano Máximo Afonso ditmaal nauwelijks, de duim van de hand die de afstandsbediening vasthield drukte snel op de stoptoets, maar het beeld was al weg, het is logisch dat er niet nutteloos film verspild wordt aan een acteur, een figurant of niet veel meer dan dat, die pas na twintig minuten zijn intrede doet in het verhaal, de band spoelde terug, passeerde opnieuw het gezicht van de receptionist, de knappe jonge vrouw kwam

opnieuw het hotel binnen, zei opnieuw dat ze Inês de Castro heette en dat ze een kamer had gereserveerd, en nu wel, daar is het, het stilstaande beeld van de man van de receptie die degene aankeek die naar hem keek. Tertuliano Máximo Afonso stond op uit zijn stoel, knielde neer voor de tv, zijn gezicht zo dicht mogelijk bij het scherm, zei, Dat ben ik, en voelde opnieuw al zijn haren te berge rijzen, dat daar voor hem was niet waar, kon niet waar zijn, ieder evenwichtig iemand die daar toevallig aanwezig was geweest had hem gerustgesteld, Maar mijn beste Tertuliano, hoe komt u erbij, kijkt u nou eens goed, u ziet toch dat hij een snor draagt, terwijl u gladgeschoren bent. Evenwichtige personen zijn zo, ze hebben de gewoonte alles te versimpelen, en later, maar altijd te laat, zien we hen schrikken om de rijke verscheidenheid van het leven, dan bedenken ze dat snorren en baarden geen eigen wil hebben, ze groeien en gedijen zolang ze dat wordt toegestaan, soms ook uit pure luiheid van de eigenaar, maar van het ene moment op het andere, alleen omdat de mode is veranderd of omdat die eeuwige haren vervelend zijn geworden in de spiegel, verdwijnen ze zonder een spoor achter te laten. Voorts sluiten ze ook niet uit, en die kans is groot want alles is mogelijk als het gaat om acteurs en opvoerende kunsten, dat de dunne, goedverzorgde snor van de receptionist gewoon vals is. Is vaker gebeurd. Deze overwegingen, die, omdat ze zo voor de hand liggen, geheel vanzelf zouden opkomen bij ieder willekeurig iemand, had Tertuliano Máximo Afonso ook kunnen maken als hij niet zo geconcentreerd op zoek was gegaan naar andere scènes met de secundaire acteur, of figurant met enkele regels tekst, zoals hij eigenlijk moest worden aangeduid. Tot het eind van de film verscheen de man met snor, steeds in zijn rol van receptionist, nog vijf keer, telkens met weinig werk, hoewel het hem de laatste keer vergund was twee ondeugend bedoelde zinnetjes te wisselen met de dominante Inês de Castro en haar vervolgens, terwijl ze heupwiegend wegliep, na te kijken met een grotesk wellustig gezicht, dat de regisseur waarschijnlijk onweerstaanbaar had gevonden voor de lachlust van de toeschouwers. Overbodig te zeggen dat Tertuliano Máximo Afonso het de eerste keer al niet grappig had gevonden en nu dus helemaal niet. Hij was teruggegaan naar de eerste scène, die waarin de receptionist in een totaalshot Inês de Castro recht aankijkt, en analyseerde minutieus het beeld, trek voor trek, lijn voor lijn. Afgezien van enkele kleine verschillen, dacht hij, vooral de snor, het anders zittende haar, het minder volle gezicht, is hij hetzelfde als ik. Hij voelde zich gerust nu, zeker, de gelijkenis was om zo te zeggen beangstigend, maar ook niet meer dan dat, aan gelijkenissen schort het niet in de wereld, kijk bijvoorbeeld maar naar tweelingen, echt vreemd zou het pas zijn als je met zes miljard mensen op de planeet niet op zijn minst twee dezelfde mensen zou kunnen vinden. Dat ze nooit helemaal hetzelfde zouden kunnen zijn, in alles hetzelfde, is bekend, zei hij, alsof

hij aan het praten was met die bijna andere ik van hem die hem aankeek vanuit het televisietoestel. Hij zat weer in de stoel, nam dus de positie in van de actrice die de rol van Inês de Castro speelde, en deed alsof hij ook een gast van het hotel was, Ik ben Tertuliano Máximo Afonso, liet hij weten, en daarna, glimlachend, En u, de vraag was volkomen logisch, als twee mensen elkaar ontmoeten is het normaal dat ze alles van elkaar willen weten en de naam is altijd het eerste, omdat we denken dat dat de deur is waardoor je binnenkomt. Tertuliano Máximo Afonso spoelde de cassette door tot het eind, daar was de lijst met de minder belangrijker acteurs, hij herinnerde zich niet of ook de rol die ze speelden vermeld werd, nee, dat niet, de namen verscheen gewoon in alfabetische volgorde en het waren er veel. Halfverstrooid pakte hij het doosje van de cassette en liet zijn blik nog eens gaan over wat daar geschreven en afgebeeld stond, de vrolijke gezichten van de hoofdrollen, een korte samenvatting van het verhaal, en ook, beneden, in kleine lettertjes, tussen de technische gegevens, de datum van de release. Vijf jaar oud al, mompelde hij en op hetzelfde moment herinnerde hij zich dat de wiskundeleraar hetzelfde had gezegd. Vijf jaar al, herhaalde hij en ineens kreeg de wereld een nieuwe schok, niet als gevolg van iets onstoffelijks en geheimzinnigs dat hem had gewekt, maar iets concreets, en niet alleen concreet maar ook aantoonbaar. Met trillende handen schoof hij laden open en dicht, haalde er enveloppen met foto's en negatieven uit, spreidde alles uit op zijn bureau en vond ten slotte wat hij zocht, een foto van hem van vijf jaar geleden. Hij had een snor, zijn haren zaten anders, zijn gezicht was minder vol.

Vertaald uit het Portugees door Harrie Lemmens

**Maartje de Kort**

# Het stenen vlot, *schiereiland, bewoners en verteller op drift*

**‘A**ch, wie zal de geschiedenis schrijven van wat had kunnen zijn,’ verzucht de verteller aan het begin van *Het stenen vlot* (1986). Een retorische vraag, waarop je als antwoord echter het best naar Saramago zou kunnen wijzen, die met dit boek de toekomst van Spanje en Portugal herzag zoals hij met *Het beleg van Lissabon*, de roman die hij erna schreef, het verleden zou herzien. Onder het aan Alejo Carpentier ontleende motto dat hij het boek meegaf, ‘Elke toekomst is fabelachtig’, schreef hij met *Het stenen vlot* een geschiedenis van wat niet eens zou kunnen zijn. Of toch, want ‘niemand zou het kunnen bedeken, wat op zich weer aantoont hoe waarachtig dit verhaal is.’

In *Het stenen vlot* laat Saramago het Iberisch schiereiland losscheuren van de rest van Europa. Toeristen en rijken maken zich uit de voeten en onder de achterblijvers ontstaat chaos en anarchie. Al gauw stevent het schiereiland met een gestage twee kilometer per uur af op de Azoren en daarna Noord-Amerika. De Verenigde Staten van *Noord*-Amerika, zoals de naam volgens Saramago dient te luiden, verklaren zich bereid het schiereiland ‘op te vangen’ maar zijn duidelijk opgelucht als het na een nieuwe koerswijziging zuidwaarts zakt. Uiteindelijk blijft het ergens tussen Zuid-Amerika en Afrika liggen.

Saramago verweeft in *Het stenen vlot* fictie met geografische en politieke werkelijkheid om te reflecteren over het lot van Portugal. Het verhaal werpt de vraag op waar het land nu eigenlijk bij hoort. Is dat Europa, waar het zich weliswaar naar richt (het sloot zich in het verschijningsjaar van het boek immers aan bij de EG) maar dat omgekeerd behalve als vakantiebestemming niet veel van Iberië moet hebben; is het toch eerder Amerika, in welke richting het vroeger zijn heil zocht en vond, of enkel en alleen Spanje? Met dat laatste heeft het mogelijk een complementaire verhouding, maar dat is dan op zijn zachtst gezegd een haat/liefde-verhouding, zeker als we afgaan op de schertsende steken van de verteller in *Het stenen vlot*, die zich nogal eens presenteert als een Portugees, vertolker van een vals nationaal minderwaardigheidscomplex bovendien. In *Het stenen vlot* zijn Portugal en Spanje uiteindelijk toch op elkaar aangewezen en lijken ze samen een toekomst in te gaan als ‘een gloednieuwe, onbezoedelde wereld van een ongerepte schoonheid’, bevolkt door een dito mens.

Gabino Diego & Ana Padrão in de film Het stenen vlot, foto Diego Lopez Galvin

## *Olmtak*

Maar voordat het Iberisch schiereiland deze paradijselijke toestand bereikt, moet er heel wat gebeuren - en worden opgetekend. Na vijf bladzijden onderbreekt de verteller zichzelf reeds om uit de doeken te doen hoe lastig zijn taak is:

> Schrijven is een buitengewoon moeilijke zaak, een hele verantwoordelijkheid, bedenkt u maar eens wat een werk het is om gebeurtenissen chronologisch te rangschikken, eerst dit, toen dat, of, indien dat het effect ten goede komt, het voorval van vandaag vóór de episode van gisteren en andere, niet minder gewaagde heksentoeren, het verleden alsof het nu was, het heden als een continuüm zonder begin of einde, maar hoe schrijvers hun best ook doen, één truc zullen ze nooit onder de knie krijgen, namelijk het gelijktijdig op schrift stellen van twee gelijktijdige gebeurtenissen. [...] operazangers, die boffen, zij hebben in de concertantes allemaal hun eigen partij, drie vier vijf zes tenoren bassen sopranen en baritons, alle met een andere tekst, die van de honende cynicus bijvoorbeeld, of de smekende ingénue, de terughoudende held, wat de operabezoeker interesseert is de muziek, maar bij de lezer ligt dat anders, die wil alles uitgelegd krijgen, lettergreep voor lettergreep.

De lezer weet dan al dat Joana Carda ergens in Portugal een streep trok met een olmtak en dat op hetzelfde moment honderden kilometers verderop, in Cerbère, de oostelijkste grensplaats tussen Spanje en Frankrijk, alle honden begonnen te blaffen, wat ze daar nooit eerder hadden gedaan. Ook weten we al dat ongeveer op dezelfde dag Joaquim Sassa op een strand in Noord-Portugal een grote steen onwaarschijnlijk ver in zee gooide.

De verteller weidt zo uit om ons ervan te doordringen dat hij weliswaar nu pas toe is aan de mededeling dat in Spanje Pedro Orce opstond van zijn stoel, maar dat dat niet wegneemt dat de man dat precies deed op het moment dat Joaquim Sassa in Portugal zijn steen gooide. De bijzonderheid dat Pedro Orce bij het opstaan de grond onder zijn voeten voelde beven moet nog even wachten, want nu struikelt de verteller over het probleem van oorzaak en gevolg:

> Het is bekend dat elk gevolg zijn oorzaak heeft, en dit is een universele waarheid, echter, inschattingsfouten of zelfs herkenningsfouten zijn soms niet te vermijden, want het komt voor dat we menen dat dit gevolg hier voortvloeit uit die oorzaak daar, terwijl er eigenlijk een andere oorzaak is, die een heel eind buiten ons bevattingsvermogen en onze zogenaamde kennis ligt. Zo lijkt het nu wel duidelijk dat de honden van Cerbère blaften omdat Joana Carda met een olmtak een streep op de grond trok, en toch zou alleen een erg goedgelovig kind [...] geloven dat honden die om redenen van zowel historische als fysiologische aard nooit eerder blaften, dat nu opeens wel gingen doen.

Deze suggestie wordt later dan ook herroepen, maar hier vervolgt de verteller met:

> In deze tien- en tienduizenden gehuchten, dorpen, stadjes en steden ontbreekt het niet aan mensen die zouden zweren dat zij oorzaak en veroorzaker zijn, zowel van het blaffen van de honden als van wat nog komen gaat, omdat ze sloegen met een deur of een nagel scheurden of een vrucht plukten of een gordijn opzijschoven of een sigaret opstaken of stierven of, anderen dan, geboren werden.

Enfin:

> Pedro Orce zou zeggen, als hij durfde, dat de aarde beefde doordat hij zijn voeten stevig op de grond had gezet toen hij opstond van zijn stoel, wat behoorlijk arrogant gedacht is, door hem of door ons die het zo

> lichtzinnig in twijfel trekken, als ieder op de wereld ten minste één teken achterlaat, zou dit dat van Pedro Orce kunnen zijn, vandaar dat hij verklaart, Ik zette mijn voeten op de grond en de aarde beefde.

Hierna kan de verteller even op adem komen, want het volgende personage beleeft zijn wonderlijke moment pas de volgende ochtend: het is José Anaiço, die tijdens een wandeling plots gezelschap krijgt van een zwerm spreeuwen.

Maria Guavaira, de vijfde persoon, zit ondertussen een blauwe sok uit te halen, urenlang, want aan de draad komt geen einde.

Aan het begin van het tweede hoofdstuk wordt dan Ardent nog geïntroduceerd, de zesde protagonist, die later door zijn reisgenoten Constante wordt genoemd (en na de dood van zijn vriend Pedro Orce zijn burgernaam Ardent terugkrijgt). Het is een van de honden uit Cerbère, die het dorp ontvluchtten nadat een van hun soortgenoten was bezweken aan de giftige vleesballen die de inwoners verspreidden om een einde te maken aan het oorverdovende geblaf. Ardent loopt inmiddels hongerig rond in de Pyreneeën, waar hij de eerste scheur die ontstaat besnuffelt.

## *Straks komen we zangers te kort*

De protagonisten zijn voorgesteld, de eerste scheur is verschenen. Nu kan de rest van de wereld op de hoogte worden gebracht. Dat gebeurt met een tweede en een derde scheur, op meer in het oog lopende plaatsen in de Pyreneeën. De verwarring is groot. Er wordt een poging ondernomen die derde scheur vol te storten met beton, maar dat is vergeefs: even lijkt de kloof gedicht, maar dan zakt het beton toch de diepte in. De scheur groeit, volgt door de hele Pyreneeën heen keurig de grens tussen Frankrijk en Spanje, aarzelt bij Andorra even en houdt dat dan bij het schiereiland. De betrokken landen zijn inmiddels in rep en roer, de wereld kijkt belangstellend toe, en dan buitelen de ontwikkelingen over elkaar heen. De verteller wordt opnieuw geconfronteerd met zijn onvermogen al die gelijktijdigheid op papier ook maar enigszins te benaderen zonder de complexiteit van de werkelijkheid te reduceren tot een simpele verhaallijn. Van alle kanten rukken de gebeurtenissen op, de schrijver ziet zich er al achteraan hollen om ze buiten adem naar hun plaats te praten en hij laat zijn verteller terugkomen op zijn verzuchting over de concertantes:

> Dit zou een geschikt moment zijn voor de eerdere verzuchting dat dit waargebeurde verhaal geen libretto is, dat we anders een opera concertante voor het voetlicht zouden brengen zoals er nooit een is gehoord,

met twintig zangers, lyrische en dramatische van elke stem, die de partijen ten beste geven, een voor een of in koor, successief of simultaan, te weten het overleg van de Spaanse en Portugese regering, het knappen van de elektriciteitsleidingen, de verklaring van de Europese Economische Gemeenschap, het standpunt van de Noord-Atlantische Verdragsorganisatie, de wilde paniek van de toeristen, de run op de vliegtuigen, de verkeersopstoppingen op de wegen, de ontmoeting van Joaquim Sassa en José Anaiço, hun ontmoeting met Pedro Orce, de onrust van de stieren in Spanje, de nervositeit van de merries in Portugal, de opschudding aan de Middellandse-Zeekusten, het van slag geraakte tij, de vlucht van de rijken en het machtige kapitaal.

Diogo Infante & Iciar Bollain; foto Diego Lopez Galvin

Het zijn gebeurtenissen waarvan een aantal pas tientallen bladzijden verderop aan behandeling toe is, als het er al van komt, want over de onrust onder de Spaanse stieren vernemen we niets meer - niet voor niets met een bezorgd ‘straks komen we zangers te kort.’

Maar wederom kan de verteller niet volstaan met een eenvoudige opsomming van de feiten:

Nieuwsgierige, om niet te zeggen sceptische geesten zullen de oorzaak

willen weten van al die zo verschillende en zo ernstige gevolgen, kennelijk hebben zij niet genoeg aan het simpele scheuren van een bergketen, zelfs niet als rivieren watervallen worden en zeeën die zich miljoenen jaren terugtrokken ineens oprukken tot een paar kilometer landinwaarts. [Hij haalt diep adem:] Welnu, het zit zo dat, en op dit cruciale punt aarzelt de hand, hoe kan zij het volgende geloofwaardig opschrijven, woorden die ongetwijfeld alles op losse schroeven zullen zetten, te meer daar het inmiddels moeilijk genoeg wordt, als het op enig moment in het leven al mogelijk is, onderscheid te maken tussen waarheid en verzinsel. [...] het moment is gekomen, ja, dit is het moment om te zeggen dat het Iberisch schiereiland zich opeens tien onverhoedse meters heeft verplaatst, in zijn geheel en ongeschonden, wie zal me geloven, de Pyreneeën liggen van boven tot onder open alsof er een onzichtbare bijl op is neergedaald.

Diogo Infante; foto Diego Lopez Galvin

En bij die tien meter blijft het niet: het schiereiland zet zich in beweging en gaat zijn oude zeevaarders achterna.

Intussen heeft de Andalusiër Pedro Orce, die de grond onophoudelijk voelt beven, seismologen op televisie horen verklaren dat er niet de geringste tril-

ling te registreren valt. Hij is naar Granada getogen om zich bij de ‘heren van de televisie’ te melden met zijn verhaal. Daarmee heeft hij het startsein gegeven voor de zwaan-kleef-aan-tocht kriskras over het schiereiland die de protagonisten bij elkaar zal brengen. Want de Portugese televisie neemt het Spaanse nieuws over. Zo hoort Joaquim Sassa over Pedro Orce. Hij besluit naar hem op zoek te gaan. Onderweg rust hij toevallig in het dorp in Ribatejo waar José Anaiço woont, de man van de spreeuwen. José Anaiço is ook wel benieuwd naar Pedro Orce. Samen gaan ze op weg naar Andalusië. Als ze de grens over zijn komen ze ene Roque Lozano tegen. Deze boer belichaamt het ongeloof van de lezer maar ook van de verteller, die zich blijft verbazen. Roque Lozano ‘gaat af op de schijn en daarop baseert hij zijn mening, [...] Ik geloof de televisie niet,’ zegt hij, ‘zolang ik het niet heb gezien met deze ogen die de aarde zal eten, geloof ik er niets van, [...] ik ga kijken of het waar is.’ José Anaiço en Joaquim Sassa waarschuwen hem dat Europa onzichtbaar zal zijn tegen de tijd dat hij op zijn ezel in de Pyreneeën is; hij antwoordt dat dat alleen maar zal kunnen betekenen dat het er nooit is geweest, ‘en eigenlijk heeft Roque Lozano helemaal gelijk,’ is dan het commentaar van de verteller, ‘dingen moeten aan twee voorwaarden voldoen willen ze bestaan, dat de mens ze ziet en dat hij ze een naam geeft.’ Hun wegen scheiden zich, maar ze zullen deze ongelovige Thomas een paar maanden later opnieuw tegenkomen, wanneer hij in de Pyreneeën is geweest, geen Europa heeft gezien en dus nog steeds niet kan geloven dat het er ooit is geweest.

Pedro Orce is blij met de komst van twee mannen die net als hij iets onbegrijpelijks hebben beleefd. Als bekend wordt dat ook in het zuiden een scheur is ontstaan en dat Gibraltar zal achterblijven, besluiten ze gedrieën naar de kust te gaan om te kijken. Zij zijn niet de enigen: het is er een drukte van belang. Maar een kleine rekensom leert dat het nog tien dagen zal duren voordat Gibraltar in zicht komt en daar willen ze niet op wachten. Pedro Orce heeft geen zin om naar huis te gaan; liever lift hij mee naar Lissabon. Ze gaan via Algarve, waar mensen de leeggelopen hotels bestormen en opeisen als woonruimte.

In Lissabon trekken José Anaiço's spreeuwen de aandacht van de media. De volgende dag meldt Joana Carda zich bij hun hotel. Zij neemt hen mee naar de plaats in de omgeving van Coimbra waar zij met haar olmtak een streep trok die niet meer weg wil gaan. Daar voegt de hond zich bij hen, die hen naar Maria Guavaira op haar eenzame hoeve in Galicië leidt.

## *Uiteraard baart alles ons veel zorgen*

Terwijl de protagonisten zich verzamelen ebt onder de bevolking de eerste

paniekgolf weg. Wie niet de middelen heeft om het schiereiland te ontvluchten schikt zich zo'n beetje in de nieuwe situatie en pakt de draad weer op (‘mensen zijn zo onnadenkend, ze worden op een vlot in zee gegooid en gaan door met hun leventje alsof ze voor alle eeuwigheid vaste grond onder hun voeten hadden, als Mozes die kraaiend de Nijl afzakte in zijn biezen mandje, spelend met de vlinders’). Ook de verteller komt tot bedaren. Hij berust in een conventionelere, meer chronologische vertelwijze, al blijft hij zich bewust van de eenzijdigheid van het beeld dat hij op die manier schetst en verontschuldigt hij zich ervoor:

> Uiteraard baart dat alles [de toestand in Portugal, waar de hele westkust moet worden geëvacueerd omdat het onstuitbare schiereiland regelrecht aankoerst op de Azoren] ons veel zorgen, maar, laten we het maar opbiechten, het zou ons meer zorgen baren als we niet toevallig in Galicië waren, waar we de voorbereidingen volgen die Maria Guavaira en Joaquim Sassa, Joana Carda en José Anaiço, Pedro Orce en de Hond treffen voor hun reis, het relatieve belang van zaken is variabel, hangt af van gezichtspunten, stemmingen en persoonlijke voorkeuren, de objectiviteit van de verteller is een moderne uitvinding, kijk maar naar Onze-Lieve-Heer, die moest er in Zijn Boek niets van hebben.

De verteller blijft alles sowieso kritisch volgen, het verhaal maar ook de tekst. Zo luidt het bij een passage die door Saramago's interpunctie dubbelzinnig wordt: ‘Ik heb in mijn leven niet veel gelezen maar wel iets, [zegt Maria Guavaira,] is het niet prachtig als je daar zoveel profijt van kunt trekken, deze vrouw is niet zo verwaand dat ze dat van zichzelf zou zeggen, maar de verteller, die rechtvaardigheid hoog in het vaandel heeft staan, kan de opmerking niet voor zich houden’. Het is echter ook mogelijk dat we in dit citaat te maken hebben met ‘de onbekende stem’ (één keer ook ‘de ironische stem’ genoemd), die af en toe commentaar in het kwadraat levert. Deze stem kan deelnemen aan de conversatie: ‘We zouden moeten helpen, we hebben verantwoordelijkheden, [zegt Joaquim Sassa als ze op de televisie zien dat Venetië dreigt weg te spoelen nu het schiereiland heeft losgelaten,] Wij zijn geen Europeanen meer, [antwoordt José Anaiço,] hoewel, dat is niet helemaal waar, Voorlopig zijn jullie nog binnen de territoriale wateren, zei de onbekende stem.’ En de stem kan de verteller aanzetten tot grotere filosofische diepgang: ‘In de verraderlijke netten [die koks hebben gespannen om José Anaiço's spreeuwen te vangen voor de pan] waren slechts vier verdwaalde mussen gestrand, die dat niet verdienden, maar het lot had anders beschikt, Welk lot, vraagt de ironische stem, en deze onverwachte inmenging leert ons dat er meer dan één lot is, anders dan fado's en ander gezang

ons voorhouden [...]. Het kan altijd gebeuren dat ons onverhoeds het lot van een ander ten deel valt, dat is wat de mussen overkwam, zij kregen een spreeuwenlot.'

De verteller, of hij zich nu presenteert in de eerste persoon enkelvoud of meervoud of in de derde enkelvoud als 'de verteller' of een 'stem', roept de lezer met een subjectieve, veelal ironische kanttekening tot de orde op momenten dat die zich dreigt te laten meeslepen door het 'objectieve' verhaal. Hij is het bevoorrechte wezen dat alles hoort, ziet en weet; hij kan spreken namens de schrijver, maar ook namens een volk, een geweten, de lezer of zelfs de hele mensheid.

## *Dubbel utopische lezing*

Keren we van deze bijzonder aanwezige, je zou haast zeggen meervuldige verteller terug naar de eigenlijke hoofdrolspelers.

De drie mannen en twee vrouwen zijn ongebonden en de hond is zijn geboorteplaats Cerbère vergeten. Zodoende hebben zich al snel drie stellen gevormd: José Anaiço en Joana Carda waren op slag verliefd, Joaquim Sassa en Maria Guavaira hadden nauwelijks meer tijd nodig en het klikte ook meteen tussen de afstammeling van de helhond Cerberus en Pedro Orce. Deze laatste komt uit Orce, het plaatsje in de desolate Andalusische kalkwoestijn waar archeologen in 1982 de Man van Orce vonden, die in de tijd dat Saramago zijn boek schreef nog doorging voor de oudste Europeaan. De naam, met het feit dat man en plaats die delen, levert een mooie parallel op met Orcus, de andere naam voor Hades, de (god van de) onderwereld. Man en hond vangen beiden, en als enigen, trillingen op uit het onderaardse.

In Galicië kunnen de zes wegens de dreigende botsing met de Azoren niet blijven. Ze gaan op weg, hoofdzakelijk om weg te gaan, zonder ander duidelijk doel dan te kijken wat zich op het voormalige schiereiland afspeelt en hoe de breuklijn eruitziet. Verplichtingen hebben ze niet dus ze hebben alle tijd - in elk geval alle tijd die het schiereiland gegeven is, want het blijft spannend of, waar en hoe dat tot stilstand komt. De groep handelt aanvankelijk redelijk eendrachtig en de gebeurtenissen en ontwikkelingen op en om het schiereiland bereiken hen via krantenberichten en zotte toespraken van machteloze regeringsleiders op radio en televisie. Wanneer beide vrouwen uit mededogen eenmalig hun lichaam aanbieden aan de oude Pedro Orce, beginnen de complicaties. Boven op de jaloezie en argwaan en het begrijpelijke onbegrip van hun eigen mannen, komt ook nog zwangerschap, met de vraag wie de vader is.

Maria Guavaira en Joana Carda blijken niet de enigen: opeens zijn op het

schiereiland alle vrouwen in de vruchtbare leeftijd in verwachting. Het dt toegeschreven aan het schiereiland, dat zelf als een foetus in het zeewater ligt. ‘Zoals de zaken ervoor stonden, keken de mensen er niet eens van op.’ Want na alles wat er gebeurd is, zijn ze wel toe aan de geboorte van de nieuwe mens: ‘boven ons is een helder licht, alsof de mens uiteindelijk toch niet met die historische traagheid aan zijn dierlijkheid hoeft te ontstijgen maar opnieuw, gaaf en lucide, zou kunnen worden geplaatst in een gloednieuwe, onbezoedelde wereld van een ongerepte schoonheid.’

De hoofdrolspeiers van Het stenen vlot;
foto Diego Lopez Galvin

En Pedro Orce heeft zijn taak volbracht; zodra het schiereiland op zijn nieuwe plek ligt, kan de man uit Orce, reïncarnatie van de Man van Orce en als zodanig symbool van de oude tijd, sterven. Zijn graf laat Saramago graven door Roque Lozano, de verpersoonlijking van het ongeloof, als om de onwaarschijnlijkheid van de hele geschiedenis te bezweren.

Saramago zelf noemde *Het stenen vlot* in de Nobellezing die hij in 1998 uitsprak voor de Zweedse Academie een ‘directe vrucht van de collectieve Portugese wrok wegens het historische dédain van Europa,’ waarin hij het Iberisch schiereiland tot een groot, drijvend eiland maakte dat op weg ging ‘naar het zuiden van de wereld, naar een nieuwe utopie: de culturele ontmoeting van de volkeren op het schiereiland met de volkeren aan de andere kant van de Atlantische Oceaan, teneinde, want zo brutaal was mijn strategie, de verstikkende dominantie van de Verenigde Staten van Noord-Amerika in die regio te tarten...’ Maar hij droeg ook een ‘dubbel utopische’ lezing aan: als ‘een nog veel edelere en humanere metafoor’ die zegt ‘dat

Europa, heel Europa, zich moet verplaatsen naar het zuiden, om daar, als compensatie voor de kolonialistische uitbuiting van vroeger en nu, bij te dragen aan een evenwichtige wereld.'

*Maartje de Kort (1963) vertaalt uit het Frans en Portugees. Van José Saramago vertaalde zij* Alle namen, Het schijnbestaan *en* Het stenen vlot. *Momenteel werkt zij aan de vertaling van* De man in duplo, *die in het najaar van dit jaar bij Meulenhoff verschijnt*.

## José Saramago
## *As palavras - Woorden*[+]

**W**oorden zijn goed. Woorden zijn slecht. Woorden krenken. Woorden vragen vergiffenis. Woorden schroeien. Woorden strelen. Woorden worden gegeven, gewisseld, aangeboden, verkocht en verzonnen. Woorden zijn afwezig. Sommige woorden zuigen ons leeg, laten ons niet los: ze zijn als bloedzuigers: ze komen tot ons uit boeken, kranten, reclameleuzen, ondertitels van films, brieven en affiches. Woorden geven raad, suggereren, insinueren, bevelen, dragen op, fluisteren, elimineren. Ze zijn honingzoet of wrang als azijn. De wereld draait op woorden die gesmeerd zijn met olie van geduld. De hersenen zitten vol woorden die in goede verstandhouding leven met hun tegenvoeters en vijanden. Daarom doen mensen het tegenovergestelde van wat ze denken, terwijl ze menen te denken wat ze doen. Er zijn veel woorden.

En er zijn toespraken, woorden die tegen elkaar aan leunen, in een wankel evenwicht dankzij een precaire grammatica, tot het slotwoord Ik heb gezegd of Tot zover. Met toespraken wordt herdacht en ingewijd, worden vergaderingen geopend en afgesloten, worden rookgordijnen opgetrokken of fluweelzachte vitrages opgehangen. Met toespraken worden loftuitingen overgebracht, bedankjes, programma's en fantasieën. En vervolgens verschijnen de woorden van de toespraken op papier, worden ze met drukinkt geschilderd - en langs die weg betreden ze de onsterfelijkheid van het Verbum. Zij aan zij met Socrates legt de burgemeester de toespraak vast die de dorpspomp heeft geopend. En de woorden stromen even vloeiend als het ‘kostbare vocht’. Ze stromen onophoudelijk, zetten de grond blank, stijgen tot aan de knieën, komen tot het middel, de schouders, de hals. Het is de universele zondvloed, een vals koor dat uit miljoenen monden spuit. De aarde vervolgt haar baan gehuld in een kabaal van krijsende, gillende gekken, gehuld ook in een kalm, ingetogen en verzoenend gefluister. Er zit van alles in het zangkoor: tenoren en contratenoren, galmende bassen, smachtende sopranen, gewatteerde baritons, contra-alten met verrassende stem. In de intervallen hoor je de punt. En dat alles verdooft de sterren en verwart de communicatie, als stormen in het zonnestelsel.

Want de woorden delen niets meer mee. Ieder woord wordt gezegd om een ander woord niet te horen. Het woord wordt bevestigd, zelfs als het niet bevestigt. Het woord antwoordt noch vraagt: het drukt en verplettert. Het woord is het frisse groene onkruid dat het moeras bedekt. Het woord is zand in de ogen en uitgestoken ogen. Het woord toont niet aan. Het woord verhult.

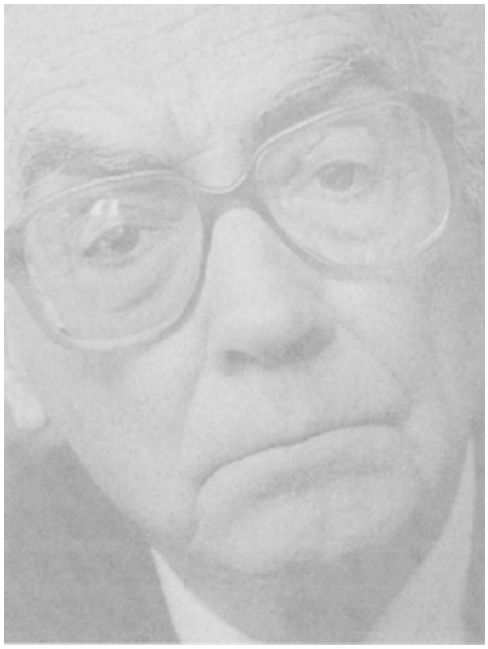
+ column

Vandaar dat de woorden dringend gewied moeten worden, opdat het zaaigoed een korenveld wordt. Vandaar dat de woorden een instrument van de dood zijn - of van de redding. Vandaar dar het woord slechts waard is wat de stilte van de handeling waard is.

Er is ook stilte. Stilte is per definitie wat je niet hoort. Stilte luistert, onderzoekt, observeert, weegt en analyseert. Stilte is vruchtbaar. Stilte is de zwarte, vruchtbare aarde, de humus van het zijn, de zwijgende melodie in het zonlicht. In de stilte vallen de woorden. Alle woorden. De goede en de slechte. De tarwe en het onkruid. Maar alleen tarwe geeft brood.

Vertaald uit het Portugees door Harrie Lemmens

# Deel III
## *J'accuse*



**Brigitte Adriaensen**

# *De (on)mogelijke liefde*[+]

**‘E**r bestaat iets dat ethiek heet, iets dat we voortdurend voor ogen moeten houden en dat ook onze handelingen moet bepalen.’ Dat zegt José Saramago in een gesprek met de Spaanse journalist Juan Arias, gepubliceerd onder de betekenisvolle titel *José Saramago: De mogelijke liefde*[1)]. Niet toevallig wordt Saramago's werk geregeld gekwalificeerd als ‘moralistisch’. Het is in ieder geval duidelijk dat ethiek er een bijzondere plaats inneemt. En dat valt ook zijn lezers op. Umberto Eco, bijvoorbeeld, meent dat Saramago hem ‘versterkte in zijn mens-zijn’[2)]. Pilar del Rio, de echtgenote van de schrijver, beschrijft haar eerste leeservaring als volgt: ‘Ik voelde dat ik intelligenter werd bij het lezen van het boek, gevoeliger, beter zelfs.’[3)] Of, zoals de Spaanse schrijver Luis Landero het uitdrukt: ‘Men zou kunnen zeggen dat Saramago niet alleen onze verliefdheid opwekt met zijn verhalen en zijn schrijfstijl, maar dat hij ons ook wat beter maakt: we worden moreel gesproken lucider, en deze helderheid is wat de wereld het meest eist en nodig heeft in deze tijden.’[4)]

Deze getuigenissen zijn misschien wel lovend, maar ze roepen toch heel wat vragen op. Wat is het doel van literatuur eigenlijk? Moeten we er inderdaad ‘beter’ van worden? Is het de bedoeling dat de schrijver ons een soort moreel bewustzijn voorhoudt dat wij als lezers in ons dagelijks leven in de praktijk moeten omzetten? Is dit dan de toverformule om de wereld te verbeteren? En is een lezer dan sowieso een meer ‘ethisch’ persoon dan een niet-lezer? En is het effect bijgevolg ook afhankelijk van de boeken die we lezen? Betekent dit dat we gedetineerden een boekenlijst met ‘voorbeeldige’ boeken moeten opleggen? En wat als een boek een verderfelijke moraal predikt, worden we daar dan ook slechter van? Moeten we dan misschien de morele integriteit van onze maatschappij waarborgen door een soort diploma van ethische voorbeeldigheid te eisen van iedere schrijver?

## *De historiografie onder vuur*

Dat laatste blijkt men alvast niet te vragen van Raimundo Silva, het hoofdpersonage in *Het beleg van Lissabon*[5)], een roman van José Saramago uit 1989. Raimundo Silva is een corrector die wordt beschuldigd van fraude. Toen hij de drukproeven van een historisch werk met als titel *Het beleg van Lissabon* moest verbeteren, besloop hem plots een onverklaarbare drang om in de originele tekst een cruciale passage te vervormen. Wanneer de Portugese koning D. Afonso Henriques in 1147 aan de kruisvaarders vraagt

+ *Espaço/Espacio* over Juan Goytisolo & José Saramago. Het nummer verscheen in de winter van 1993/1994.
1) Juan Arias, *El amor posible*. Barcelona, Planeta, 1998.
2) Dit citaat staat in Baptista Bastos, *José Saramago. Aproximação a um retrato*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996.
3) Dit citaat komt uit *El amor posible* van Juan Arias.
4) Deze uitspraak doet Luis Landero in zijn artikel ‘Uno no sabe’, verschenen in een themanummer van het tweetalig tijdschrift
5) José Saramago, *Het beleg van Lissabon*. Vertaald door Harrie Lemmens. Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 1998.

of ze hem willen helpen met het heroveren van Lissabon, dat in handen van de Arabieren was, dan antwoorden ze in de oorspronkelijke versie ‘sim’, ja. Maar bij het herlezen van deze passage, schendt Raimundo de deontologische code van zijn beroep en verandert hij de ‘sim’ in een ‘não’. Op die manier bevestigt hij zijn oordeel over de geschiedenis zoals hij dat op de eerste bladzijde van de roman al aan de auteur van het manuscript had uiteengezet: ‘volgens mij is alles wat geen leven is, literatuur’, waarop de auteur vraagt: ‘De geschiedschrijving ook?’ en de corrector antwoordt: ‘Die vooral, zonder u te willen kwetsen’. Door zijn ‘leugen’ of zijn ‘verraad’ ridiculiseert hij de logica en de coherentie van de historiografische tekst, die door de uitgeverij gepubliceerd wordt met een ‘belachelijk erratum’, namelijk ‘gelieve niet niet te lezen waar niet staat, gelieve waar staat dat de kruisridders niet hielpen te lezen dat de kruisvaarders hielpen.’

Het bedrog komt dus uit en Raimundo verschijnt voor een tribunaal van de uitgeverij, waar hij zich voor zijn onverantwoord gedrag moet verontschuldigen. Om zulke voorvallen in de toekomst te vermijden, beslist de directie bovendien om iemand aan te stellen die de drukproeven voortaan nog eens extra nakijkt alvorens ze ter perse gaan.

Hoewel die verantwoordelijke, doutora Maria Sara, zich eerst nogal onverbiddelijk opstelt tegenover onze gewetenloze corrector, nodigt ze Raimundo achteraf uit op een gesprek om hem een vreemd voorstel te doen. Ze vraagt hem of hij bereid is om het historische werk over *Het Beleg van Lissabon* in een roman te herschrijven, maar op zo'n manier dat hij zijn ‘verdraaiing’ letterlijk neemt.

Hoewel Raimundo het voorstel eerst niet au sérieux neemt, geraakt hij er toch door geboeid en tenslotte begint hij de roman te schrijven. Vanaf dat moment ontstaan er twee verschillende verhaallijnen die voortdurend door elkaar lopen. Enerzijds is er het verhaal over Raimundo, waarin de perikelen van het schrijverschap en de ontluikende liefde tussen hem en Maria Sara beschreven worden. Daarnaast lezen we ook het verhaal dat Raimundo zelf schrijft over het beleg van Lissabon in de twaalfde eeuw. Daarin stelt hij twee personages centraal, die in de originele historische tekst nauwelijks voorkwamen: Mogueime, een arme Portugese soldaat, en Ouroana, een Arabisch meisje dat tijdens de veroveringen werd buitgemaakt door een Duitse kruisvaarder. Tussen beide personages onstaat er een liefdesgeschiedenis die parallel loopt met de relatie tussen Raimundo en Maria Sara.

## *De triomf van liefde en rechtvaardigheid*

Maar wat is nu eigenlijk specifiek aan de roman van Raimundo? In welke zin verandert hij iets aan de historische tekst, naast het feit dat de kruisridders in

zijn versie weigeren om de Portugezen bij te staan in de strijd? In de eerste plaats valt op dat twee personages van lage sociale afkomst een hoofdrol krijgen in zijn roman, in tegenstelling tot de brontekst die een voorkeur heeft voor het wel en wee van koningen, aristocraten en clerus. Daarnaast is de liefde één van de hoofdthema's in Raimundo's verhaal. Ze is een stuwende kracht die ook de beperkingen van sociale aard niet ontziet. Mogueime, een arme Portugese soldaat zou vanuit een historisch perspectief geen schijn van kans maken om zelfs maar een blik te werpen op Ouroana, de concubine van een buitenlandse ridder. Maar in Raimundo's roman breekt liefde wet. Verder spelen ook rechtvaardigheid en sociale gelijkheid er een belangrijke rol. In tegenstelling tot wat de originele kroniek verhaalt, heroveren de Portugezen Lissabon in de roman alleen omdat Mogueime eist dat iedereen eenzelfde aandeel krijgt in de buit, zowel armen als rijken, zowel Portugezen als Europese kruisvaarders. Dankzij deze afschaffing van de privileges van de adel zijn alle soldaten voortaan gelijk voor de wet, wat de strijdlust aanwakkert en waardoor Lissabon in een handomdraai wordt veroverd.

Sociale gelijkheid, rechtvaardigheid en liefde staan dus centraal in de roman. Literatuur, zou men uit dit alles kunnen afleiden, laat ons toe om de geschiedenis vanuit een meer ethisch perspectief te herschrijven. Raimundo kiest zijn personages ook uit op grond van hun morele kwaliteiten. Voor Mogueime bijvoorbeeld voelt hij een mateloze bewondering, omwille van ‘zijn menselijke inborst, de manier waarop hij medelijden had getoond met de ongelukkige Moorsen, hetgeen getuigde van een goedgevormde of van nature van alle negatieve omgevingsinvloeden afkerige ziel’. Op basis daarvan krijgt Mogueime ook zo een belangrijke rol in de roman. Opvallend is bovendien hoe Raimundo zich bijzonder sterk met de personages uit zijn verhaal identificeert. De kunst van het schrijven berust bij hem in zijn gave tot empathie, hij stelt zich in de plaats van zijn personages en beleeft hun gevoelens mee:

> Raimundo Silva zal dus terugbladeren in het boek, de reeds afgehandelde redevoering weer oppakken om die helemaal uit te pluizen [...], om dan, via een acrobatisch hoogstandje, door zich volledig in te leven in de mentaliteit van die namen met hun herkomst en attributen, wrevel, verontwaardiging, ja pure woede in zich te voelen rijzen.

Raimundo kan zijn verhaal tijdens zijn dagdagelijkse leven niet loslaten, zijn blik op de wereld is voortaan bepaald door een ‘aan andere wetten gehoorzamend perspectief’. Als hij door de straten van Lissabon loopt, ziet hij de belegerden honger lijden en hoort hij de jachthoorns schallen. Maar hij leeft niet alleen in het verleden dat hij beschrijft, hij heeft nu ook meer oog voor

de problemen die hem omringen. Wanneer hij een zigeunermeisje ziet bedelen aan de ingang van een restaurant, vergelijkt hij haar situatie met die van de Arabieren in het belegerde Lissabon: ‘Maar het beleg gaat door, zeggen de ogen van het zigeunermeisje.’ Bovendien krijgt ook de liefde voor het eerst een concrete invulling in zijn leven, en loopt die ervaring zo nauw samen met het liefdesverhaal in de roman, dat Raimundo zich afvraagt ‘wat voor overeenkomsten er bestaan tussen dit fantasiebeeld en zijn relatie met Maria Sara’. Hoewel de verteller eraan toevoegt dat er wel degelijk verschillen van culturele aard zijn, merkt hij op dat ‘het enige wat ze gemeen hebben, vermoeden we, is de begeerte, die toentertijd net zozeer door Mogueime werd gevoeld als door Raimundo nu’. Is het dan zo dat de corrector een beter mens wordt doordat hij het ethische karakter van zijn roman in zijn leven toepast?

## *Literatuur als brug naar sociale rechtvaardigheid*

Men zou dus kunnen stellen dat Raimundo zijn eigen tekst op dezelfde manier schrijft en beleeft zoals sommige lezers dat met Saramago's romans doen. Net als Umberto Eco of Pilar del Rio zou ook hij kunnen bevestigen dat hij er ‘gevoeliger’ en ‘beter’ van wordt. Raimundo is in die zin de modellezer die volgens bepaalde literatuurtheoretici de opvoedende functie van literatuur illustreert. In de jaren negentig heeft zich inderdaad een ‘turn to ethics’ voltrokken binnen de literatuurtheorie, een wending waarbij de rol van ethiek binnen literatuur tot verhitte discussies heeft geleid. Volgens Martha Nussbaum, professor filosofie aan de faculteit Rechten van de Universiteit van Chicago, heeft literatuur inderdaad een uitgesproken functie in de ontwikkeling van een publieke rationaliteit en zou ze bijgevolg een essentieel ingrediënt moeten zijn in de opleiding van toekomstige rechters en advocaten. Haar radicale stelling luidt: ‘Zonder fictie is onze ervaring te beperkt en te parochiaal. Literatuur breidt onze ervaring uit, doet ons nadenken over en aanvoelen wat anders te veraf kan liggen voor onze gevoelens. Het belang hiervan voor zowel moraliteit als politiek kan niet onderschat worden.’

In eerste instantie lijkt haar stelling aanlokkelijk, maar meer om strategische dan om inhoudelijke redenen: misschien is dit wel dé oplossing om de toekomst van de literatuurwetenschap veilig te stellen in een samenleving die het belang ervan steeds minder inziet... Maar waarom stelt Nussbaum eigenlijk precies voor om literatuur als verplichte materie in verschillende universitaire opleidingen te doceren?

Zelf situeert ze zich in een filosofische traditie die bijzonder veel belang hecht aan het concept ‘sympathie’. In haar boek *Poetic Justice. The literary*

*imagination and public life*[6] verklaart Nussbaum het begrip 'sympathie' vanuit de theorieën van Adam Smith, een achttiende-eeuwse filosoof die de rationaliteit van bepaalde emoties, zoals sympathie, verdedigde. Smith gebruikte de term 'impartial spectator' om te verwijzen naar de mogelijkheid om tegelijkertijd bepaalde emoties te beleven en ze vanop een kritische afstand te analyseren. Voor Nussbaum is er in dezelfde lijn sprake van 'sympathie' als een persoon zich identificeert met de ervaringen van een ander doordat hij of zij, vanop een rationele afstand, de emoties van de ander deelt en mee ervaart.

Literatuur krijgt een geprivilegieerde plaats in heel dit debat, omdat volgens Nussbaum de literaire tekst de plaats bij uitstek is waar we onze sympathie kunnen oefenen door ons in de plaats te stellen van de personages en ons hun leefwereld in te beelden. Achteraf kunnen we onze sympathie dan ook in de praktijk toepassen. Het belangrijkste element in deze vaardigheid tot sympathie is de metaforische verbeelding, die ons er volgens Nussbaum toe aanzet om ons met het welzijn van mensen in te laten wier leven geen enkel verband houdt met het onze. Onze metaforische verbeelding, 'een essentiële brug naar sociale rechtvaardigheid', wordt dus gestimuleerd door het lezen van boeken vanuit een ethisch opzicht.

## *Kritisch geweld*

Natuurlijk hebben de kritieken op deze visie niet lang op zich laten wachten. Vooreerst werd opgemerkt dat Nussbaum deze stelling slechts hard kan maken door boeken uit te kiezen die in haar ethische kraam passen. De pornografische literatuur, bijvoorbeeld, levert volgens haar sowieso geen 'goede' romans op, omdat ze menselijke wezens niet als menselijk voorstelt. En dat is nog maar het begin... De boeken van de Markies de Sade wekken slechts onze interesse op omwille van hun 'intellectuele ernst'. Nussbaums stelling gaat dus niet op voor literatuur in het algemeen, maar beperkt zich tot de romans die ze volgens haar rigoureuze selectieprincipes aan haar analyse onderwerpt.

Een ander zwak punt in Nussbaums theorie is dat ze zich uitsluitend op de analyse van romans toelegt. In dit genre worden ethische vraagstukken volgens haar het duidelijkst vertolkt. Op die manier bevestigt ze nogmaals dat het ethische aspect het enige criterium is waardoor ze zich laat leiden bij het bestuderen van literaire teksten. Maar literatuur kan niet gereduceerd worden tot de al dan niet ethische inhoud (wat dat dan ook voor elk van ons mag betekenen). Als we een tekst lezen zonder aandacht te hebben voor zijn rijkdom aan perspectieven en mogelijke interpretaties, dan is dat juist 'onethisch'. Dan doen we die tekst, zoals dat heet, 'kritisch geweld' aan.

6) Martha Nussbaum, *Poetic Justice. The literary imagination and public life*. Boston, Beacon Press, 1995.

En zo komen we ook bij de meest fundamentele kritiek op Nussbaums visie terecht. Ze benadert een literaire tekst namelijk vanuit het concept ‘sympathie’. Dit begrip veronderstelt een beweging van identificatie of herkenning van emoties. Binnen de filosofische stroming die zich inhoudt met het probleem van de alteriteit, dus met de definitie en perceptie van de of het andere, is dit een uitermate ‘onethische’ houding. Sympathie veronderstelt namelijk geen echt respect voor de ander. Het is een beweging die zijn grenzen heeft: ik leef alleen met de ander mee als ik mij in zijn gevoelens kan inleven. In zekere mate gaat sympathie dus met zelfprojectie gepaard: zolang ik mij in de ander herken dan respecteer ik die ook, maar van zodra het verschil te groot wordt dan ben ik niet meer in staat tot sympathie. Het probleem met sympathie is daarom niet dat onze identificatie grenzen heeft, want dat is eigen aan de mens zelf die de buitenwereld onvermijdelijk vanuit zijn eigen ego benadert. De kritiek op Nussbaums manier van lezen is dat ze het narcisme van deze zelfprojectie niet erkent of in twijfel trekt.[7)]

## *Scepsis en ironie*

Het interessante in een roman zoals *Het beleg van Lissabon* is dan ook juist zijn tegenstrijdigheid. Enerzijds illustreert Raimundo wat volgens Nussbaum een ‘goede’ lezer is, omdat hij - op rationele afstand - met zijn personages meeleeft en achteraf zijn leeservaringen in de praktijk omzet. Hij lijkt wel een literair personage dat naar Saramago's echte lezers verwijst. Want die lezers benadrukken ook voortdurend de humanitaire dimensie in Saramago's werk. Juan Arias, bijvoorbeeld, duidt erop dat zijn boek *De mogelijke liefde* heet, ‘niet alleen omdat Saramago bevestigt dat in zijn romans de liefde altijd mogelijk is, maar ook omdat, als liefde een wonder is, de literatuur en de poëzie, en vooral de krachtige literatuur van Saramago, in staat zijn om ervoor te zorgen dat liefde niet altijd onmogelijk is.’.

In *Het beleg van Lissabon* is de liefde echter niet altijd mogelijk. Soms wordt het naïeve aspect van dit humanisme immers sterk bekritiseerd. Zoals ik reeds eerder vermeldde valt in Raimundo's versie van de historische tekst op dat hij er de sociale rechtvaardigheid invoert. Dankzij Mogueime, de hoofdpersoon van zijn roman, kregen ‘alle soldaten, zonder onderscheid in rang of dienstjaren, het recht tot deelname aan plundering van de stad’. De verteller probeert vervolgens het standpunt van de soldaten te verdedigen, die zogenaamd niet gedreven werden door winstbejag, maar door het opeisen van hun sociale rechten:

> De sceptici en eeuwige kwaadsprekers van de menselijke natuur zullen hier mopperend opmerken dat deze mannen, die eerder hun schouders

7) Voor een diepgaandere analyse van Nussbaums theorie en de kritiek hierop, zie Ortwin de Graef, ‘Onbeslecht geweten: literatuur, sympathethiek en hermeneutisch geweld’. In: Bart Philipsen et alii (red.), *Verbeeldingen van de Ander*. Budel, Damon, 2002.

> hadden opgehaald over vaderlandsliefde en het lot van de latere generaties, nu uit duivels winstbejag wel volijverig aan de slag gingen [...], maar dan zeggen wij dat ze het vierkant mis hebben, want de drijfveer werd hier oneindig veel meer gevormd door de voldoening die de mens altijd innerlijk zal ervaren wanneer er een gerechtigheid heerst die voor alle mensen gelijk is en die iedereen maakt tot uitverkoren genieter van een integraal en onvergankelijk recht.

De ironische ondertoon van het tweede deel van dit citaat (na de haakjes) wordt een paar alinea's later bevestigd. Wanneer sommige Arabieren zich 's nachts buiten de muren van Lissabon wagen om zich stiekem aan de Christenen over te geven en zo hun leven te redden, is de woede en wreedheid van de soldaten ‘onbeschrijflijk’, ‘in blinde razernij rukten ze tongen uit en sneden neuzen en oren af, een waar slachthuis’. Op die manier ontstaat er een paradox in de tekst. De alwetende verteller insinueert namelijk dat in Raimundo's roman rechtvaardigheid beperkt blijft tot het sociale aspect. Religieuze of culturele verschillen komen aan het einde van de roman nauwelijks aan bod. De verteller stelt Raimundo's sympathie voor zijn Portugese voorvaders via deze ironische tussenkomst aan de kaak. Dat betekent niet dat hij een ‘ethischer’ einde opeist, bijvoorbeeld in de vorm van een sentimentele verbroedering tussen Christenen en Arabieren. Door op een ogenschijnlijk naïeve manier de oprechtheid van de Portugese soldaten te verdedigen, stelt de verteller de vraag die bij Raimundo ontbreekt: waar ligt de grens van mijn verbeelding, van mijn identificatie met de ander en waarom? Bovendien vinden we in *Het beleg van Lissabon* ook een verdoken kritiek terug op de opvatting over literatuur als didactisch instrument. De verteller benadert zo'n visie af en toe met een sterke dosis ironie, zoals in het volgende fragment:

> Als de correctoren het mochten, als ze niet met handen en voeten gebonden waren aan een dwingender geheel van verboden dan het wetboek van strafrecht, zouden ze het aanzien van de wereld kunnen veranderen, het rijk van het universele geluk vestigen, drinken geven aan de dorstigen, eten aan de hongerigen, vrede aan de opgejaagden, blijdschap aan de bedrukten, gezelschap aan de eenzamen, hoop aan wie die heeft verloren, om nog maar te zwijgen van de eenvoud waarmee armoede en misdaden uitgebannen zouden kunnen worden, simpelweg door wat woorden te veranderen, en als iemand die nieuwe ordeningsprincipes in twijfel trekt, hoeft hij alleen maar te bedenken dat de wereld en de mens zo geschapen zijn, met woorden, heel bepaalde woorden, opdat het zo zou worden en niet anders. Het worde, zei God en op hetzelfde moment was het er.

In deze passage bevestigt de verteller ogenschijnlijk de heilzame werking van ‘gecorrigeerde’ - lees ‘literaire’ - teksten. Maar al snel neemt de ironie de overhand en blijkt het gemak waarmee de corrector de wereld zou kunnen verbeteren zo sterk overdreven dat het niet meer geloofwaardig klinkt. In het laatste deel van de passage wordt de ironie nog verscherpt: de verteller verwijst naar de schepping van de wereld, die ook door woorden tot stand kwam. De ironische spanning neemt toe omdat de redenering door deze laatste verwijzing naar God helemaal krom loopt: als God de wereld schiep en ‘zag dat het goed was’, waarom zou een corrector dan nog woorden moeten veranderen, of vergiste God zich misschien en was het toch niet zo goed? De taak van woorden (en indirect die van de literatuur) is dus niet zomaar om de wereld beter voor te stellen, om een ethische ‘correcte’ en eenduidige boodschap mee te geven. De alwetende verteller wijst ons juist voortdurend op de noodzaak om woorden niet eenduidig te interpreteren, om open te staan voor verschillende interpretaties, want ‘zo gaat dat met woorden, soms zijn ze gelijk maar betekenen iets anders, soms zijn ze verschillend en betekenen hetzelfde’.

Deze waarschuwing van de verteller kan men in verband brengen met de kritiek op het begrip sympathie. Net zoals we vanuit ethisch perspectief moeten vermijden om onze eigen gevoelens en passies op de andere te projecteren, moet het lezen van een literaire tekst ook onze interpretatie betwisten in plaats van haar te bevestigen. Een tekst biedt weerstand aan elke interpretatie, en de gevoeligheid voor deze tekstuele weerstand is de ethische opdracht van iedere lezer. Door ons te identificeren met de ander of met de tekst hebben we eigenlijk alleen oog voor onszelf. En zoals Raimundo stelt in zijn gesprek met de auteur aan het begin van het boek, ‘Ook de schijn van gelijkenis is al heel wat, maar, om het profetisch te zeggen, voorwaar voorwaar, zeg ik u, waar het op aankomt in het leven zijn toch altijd de verschillen geweest’. Slechts door oog te hebben voor deze verschillen wordt een ethische relatie met de ander en met de tekst mogelijk.

Brigitte Adriaensen (1975) studeerde Romaanse taal- en literatuurwetenschap aan de KU Leuven. Sinds 1999 werkt ze als assistent aan het departement
Literatuurwetenschap van voornoemde universiteit.
Momenteel bereidt ze een proefschrift voor over de Spaanse schrijver Juan Goytisolo.

## José Saramago
## *Van gerechtigheid naar democratie via klokken*[+]

**O**m te beginnen wil ik u in een paar woorden een opmerkelijk voorval uit het plattelandsleven vertellen dat zich ruim vierhonderd jaar geleden heeft voorgedaan in een dorp in de buurt van Florence. Ik zou graag uw volledige aandacht willen vragen voor die belangrijke historische gebeurtenis, want anders dan gebruikelijk is, zal de moraal van dit verhaal niet op zich laten wachten tot het eind, maar al vrij snel in het oog springen.

De dorpelingen waren thuis of op hun akker, iedereen in beslag genomen door zijn eigen werkzaamheden en beslommeringen, toen plotseling de kerkklok luidde. In die godvruchtige tijden (we hebben het hier over de zestiende eeuw) luidden de klokken meerdere keren per dag, en de verbazing kwam dan ook niet daaruit voort, maar uit het feit dat het de doodsklok was die ze hoorden, want voor zover bekend lag niemand uit het dorp op sterven. En dus liepen de vrouwen naar buiten, snelden de kinderen toe en legden de mannen hak of hamer neer, en na korte tijd stond iedereen bij elkaar op het kerkplein te wachten tot iemand hen kwam vertellen om wie ze moesten huilen. De klok ging nog een paar minuten door met luiden, toen zweeg ze. Twee tellen later zwaaide de deur open en verscheen er een boer op de drempel. Aangezien die man niet belast was met het luiden van de klokken, vroegen de anderen natuurlijk waar de klokkenluider was en wie er was gestorven. ‘De klokkenluider is niet hier, ik heb de klok geluid,’ antwoordde de boer. ‘Maar is er dan niemand gestorven?’ vroegen de buren weer en de boer antwoordde: ‘Niemand met de naam en het lichaam van een mens, ik heb de doodsklok geluid voor de gerechtigheid, want de gerechtigheid is dood.’

Wat was er gebeurd? De hebzuchtige heer van het dorp (een of andere gewetenloze graaf of markies) was al geruime tijd bezig de grens van zijn landerijen te verleggen door de palen steeds verder op het lapje grond van de boer te zetten, dat bij elke verschuiving kleiner werd. De benadeelde had eerst geprotesteerd en gereclameerd, vervolgens om mededogen gesmeekt en ten slotte een klacht ingediend bij de bevoegde instanties en zijn heil gezocht bij justitie. Alles vergeefs, het afschaven ging gewoon door. In zijn wanhoop besloot hij toen maar *urbi et orbi* (een dorp heeft de omvang van de wereld voor iemand die er altijd heeft gewoond) de dood van de gerechtigheid af te kondigen. Misschien dacht hij dat zijn gebaar van opgewonden verontwaardiging alle klokken van het heelal aan het luiden zou brengen, zonder onderscheid van ras, geloofsovertuiging of zeden, dat ze allemaal, zonder uitzondering, zouden meeluiden voor de dood van de gerechtigheid, net zo lang

+ Tekst die is voorgelezen op de slotzitting van het tweede World Social Forum in Porto Alegre, Brazilië, op 5 februari 2002.

tot Vrouwe Justitia verrezen was. Een dergelijke klacht van huis tot huis, dorp tot dorp, stad tot stad, over landsgrenzen en rivieren en zeeën heen zou, het kon niet anders, de slapende wereld uiteindelijk wakker schudden... Ik weet niet wat er daarna is gebeurd, of het volk de boer heeft geholpen de palen weer op hun plaats te zetten, of dat de buren, omdat de gerechtigheid dood was verklaard, gelaten, met hangend hoofd en bedrukte ziel zijn teruggekeerd naar hun treurige leven van alledag. Het is maar al te waar dat de geschiedenis ons niet alles vertelt...

Ik vermoed dat dit de enige keer is geweest dat waar ook ter wereld een klok, een stolp van levenloos brons, na zo vaak te hebben geluid voor de dood van mensen, de dood van de gerechtigheid heeft beweend. Nooit meer heeft men het doodsgelui van dat dorp bij Florence gehoord, maar Vrouwe Justitia is sindsdien blijven sterven en sterft nog altijd dag in dag uit. Op het moment dat ik deze woorden spreek vermoordt iemand haar ver weg of hier vlakbij, voor de deur van ons huis. En elke keer dat ze sterft is het alsof ze nooit heeft bestaan voor degenen die hun vertrouwen op haar hadden gesteld, die van haar verwachtten wat wij allemaal met alle recht van haar kunnen verwachten: gerechtigheid, doodgewoon gerechtigheid. Geen gerechtigheid die zich hult in een theatertoga en ons verwart met stijlbloempjes van holle juridische retoriek, geen gerechtigheid die heeft toegelaten dat men haar geblinddoekt heeft en gesjoemeld met haar weegschaal, niet de Justitia met het zwaard dat altijd meer aan de ene dan aan de andere kant snijdt, maar een voor wie rechtvaardigheid het meest exacte en meest strikte synoniem zou zijn van ethiek, een gerechtigheid die even onontbeerlijk zou zijn voor het geluk van de geest als voedsel onontbeerlijk is voor lichaam en leven. Een gerechtigheid die wordt beoefend door de rechtbanken, zeker, want zo heeft de wet het bepaald, maar ook, en vooral, een gerechtigheid die spontaan voortvloeit uit de maatschappij in beweging, een gerechtigheid waarin als een onmisleidbare morele imperatief het respect tot uitdrukking komt voor het recht op leven dat ieder mens heeft.

Gelukkig echter luidden de klokken niet alleen om de gestorvenen te bewenen. Ze luidden ook om de tijd aan te geven en op te roepen voor een feest of voor de gebedsdienst van de gelovigen, en ooit, nog niet eens zo lang geleden, riep de noodklok het volk op om te helpen bij rampen, bij brand en overstromingen, bij ongelukken, bij gevaren die de gemeenschap bedreigden. Thans is de maatschappelijke rol van de klokken beperkt tot de oproep om de kerkelijke verplichtingen na te komen, en het verlichte gebaar van de boer uit Florence zou beschouwd worden als het onbezonnen werk van een dwaas, of, nog erger, als gewoon een geval voor de politie. Het zijn andersoortige klokken die thans de mogelijkheid verdedigen en verkondigen om eindelijk die menselijke gerechtigheid in de wereld te planten, die gerechtig-

heid die een voorwaarde is voor het geluk van de geest en zelfs, hoe vreemd dat ook moge klinken, voorwaarde voor de voeding van het lichaam. Als die gerechtigheid bestond zou niemand meer sterven van de honger of aan een van de vele ziekten die voor sommigen te genezen zijn en voor anderen niet. Als die gerechtigheid bestond zou het leven voor meer dan de helft van de mensheid niet de verschrikkelijke verdoemenis zijn die het objectief is. Die nieuwe klokken, waarvan de stem steeds luider weerklinkt over de hele wereld, zijn de veelvuldige verzetsbewegingen en actiegroepen die strijden voor de vestiging van een nieuwe billijke en commutatieve rechtspraak die alle mensen kunnen herkennen als intrinsiek van henzelf, een rechtspraak die vrijheid en rechten beschermt en niet de schending daarvan. Ik heb al eerder gezegd dat we voor die rechtspraak beschikken over een wetboek met een praktische toepassing die voor iedereen begrijpelijk is, en dat dat wetboek sinds vijftig jaar is neergeslagen in de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens, die dertig fundamentele grondrechten waarover tegenwoordig slechts vaag wordt gesproken, als men er al niet systematisch over zwijgt, die in onze dagen meer veracht en geschonden worden dan vierhonderd jaar geleden gebeurde met het bezit en de vrijheid van de Florentijnse boer. En ik heb ook gezegd dat de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens letterlijk, zonder dat er een komma veranderd hoeft te worden, de programma's zou kunnen vervangen van alle politieke partijen op aarde, met name die van zogenaamd links, vastgeroest in versleten formules, niet bij machte of niet van zins de brute realiteiten van de huidige wereld het hoofd te bieden, de ogen sluitend voor de sluipende, nu al zichtbare bedreiging van de verstandelijke en gevoelsmatige waardigheid waarvan we denken dat het het hoogste streven van de mens is. Ik voeg daar op deze plek aan toe dat wat voor de politieke partijen geldt, ook van toepassing is op de lokale vakbonden en dientengevolge op de internationale vakbeweging in haar geheel. Bewust of onbewust is het makke, verbureaucratiseerde vakbondswezen dat ons vandaag de dag rest, voor een groot deel verantwoordelijk voor de maatschappelijke onverschilligheid jegens het proces van economische globalisering. Ik vind het niet prettig om het te zeggen, maar ik kan het ook niet verzwijgen. En als u me toestaat iets uit eigen koker toe te voegen aan de fabels van La Fontaine, dan zou ik zeggen dat als we niet tijdig ingrijpen, dat wil zeggen nu meteen, de muis van de mensenrechten onverbiddelijk zal worden verslonden door de kat van de economische globalisering.

En de democratie, die millennia oude uitvinding van een paar naïeve Atheners, die haar binnen de specifieke sociale en politieke omstandigheden van die tijd definieerden als een regering van, door en voor het volk? Vaak hoor ik uit de mond van eerlijke, oprechte mensen die bewezen hebben te

goeder trouw te zijn, en uit die van anderen die zich verschuilen achter een waas van goede wil, dat wij, ondanks de onmiskenbaar rampzalige toestand waarin het grootste deel van de planeet verkeert, precies binnen het kader van een algemeen democratisch stelsel de grootste kans hebben om tot een volledige of in ieder geval bevredigende toepassing van de mensenrechten te komen. Volkomen waar, op voorwaarde dat het bestuurlijke en maatschappelijke stelsel dat wij heden ten dage democratie noemen ook werkelijk democratisch is. En dat is het niet. Het is waar dat we kunnen stemmen, het is waar dat we door het kleine beetje soevereiniteit dat ons als kiesgerechtigde burgers wordt toegekend, onze vertegenwoordigers in het parlement kunnen kiezen, meestal langs de weg van partijen, en het is tot slot waar dat uit het numerieke gewicht van die vertegenwoordigingen en de coalities die de noodzaak van een meerderheid oplegt, een regering voortkomt. Dat is allemaal waar, maar het is ook waar dat de mogelijkheid tot democratisch handelen daar begint en ophoudt. De kiezer kan een regering die hem niet bevalt haar macht ontnemen en er een andere voor in de plaats zetten, maar zijn stem heeft nooit invloed gehad en zal nooit invloed hebben op de enige echte macht die de wereld regeert, en dus ook zijn land en hemzelf: ik doel uiteraard op de economische macht en in het bijzonder op het almaar groeiende aandeel daarin van de multinationals, overeenkomstig heersstrategieën die niets te maken hebben met het algemene welzijn waarnaar de democratie per definitie streeft. We weten allemaal dat het zo is en toch blijven we, uit een soort verbaal en geestelijk automatisme dat ons de naakte feiten niet laat zien, over democratie praten alsof die een levend en handelend wezen is, terwijl er niet veel meer van over is dan een handvol geritualiseerde vormen, de holle leuzen en gebaren van een soort lekenmis. En alsof het hebben van ogen daarvoor niet zou volstaan, beseffen we niet dat onze regeringen, die we, ten goede of ten kwade, zelf kiezen en waarvoor wij dus de eerste verantwoordelijken zijn, steeds meer veranderen in ‘politieke commissarissen’ van de economische macht, met de objectieve taak de wetten voort te brengen die die macht schikken, om deze vervolgens op de sociale markt te brengen met het suikerlaagje van de reclame, zodat ze niet tot al te veel gemor leiden, behalve natuurlijk bij die eeuwig ontevreden kleine minderheid...

Wat te doen? Van literatuur tot zorg voor het milieu, van Star Wars tot broeikaseffect, van afvalverwerking tot fileproblemen, alles wordt besproken in onze wereld. Maar het democratische stelsel staat niet ter discussie, alsof het om een vaststaand feit zou gaan, van nature onaantastbaar tot het einde der tijden. Welnu, als ik me niet vergis, als ik nog in staat ben twee en twee bij elkaar op te tellen, is het, naast zoveel andere noodzakelijke of onontbeerlijke discussies, dringend vereist om voor het te laat is een mondiaal debat te voeren over de democratie en de oorzaken van haar verval, over de invloed

van de burgers op het politieke en maatschappelijke leven, over de relaties tussen de staten en de economische en financiële wereldmacht, over datgene wat de democratie bevestigt en datgene wat haar ontkent, over het recht op geluk en een menswaardig bestaan, over de ellende en de hoop van de mensheid, of, om het minder retorisch te zeggen, de doodgewone mensen die de mensheid vormen, elk afzonderlijk en allemaal samen. Niemand wordt erger bedrogen dan hij die zichzelf bedriegt. En zo leven we nu.

Meer heb ik niet te zeggen. Of ja, toch, een verzoek om even stilte te bewaren. De boer uit Florence is de toren weer ingegaan, zo dadelijk begint de klok te luiden. Laten we daar alstublieft naar luisteren.

## Geert van Istendael
## *Het leven is elders*
## Over *Het schijnbestaan*

**‘W**ie op zijn twintigste geen communist is, heeft geen hart. Wie op zijn dertigste nog altijd communist is, heeft geen verstand.’ Dat zei de hoogleraar aan de katholieke universiteit waar ik in de jaren zestig studeerde, niet die van Nijmegen, nee, Leuven, de enige echte. José Saramago is de zeventig gepasseerd, hij is nog altijd communist en in elk boek dat ik van hem lees, tref ik helderheid aan, logica, vernuft, weloverwogen constructie, gedetailleerde waarneming, zin voor hoofd- en bijzaken, kortom, verstand.

Ik open dit stuk niet zomaar met een duffe uitspraak van een zelfgenoegzame prof die allang overleden is. Ik vind de antithese binnen zijn sententia eigenlijk niet zo onaardig, in ieder geval is zij wijzer en genuanceerder dan de kreet die vandaag door heel Oost- en West-Europa galmt: communisme is harteloos en dom. Om alle misverstanden maar meteen uit de weg te ruimen: ik ben nooit lid geweest van enige communistische partij of cel of beweging, noch strekking Moskou, noch strekking Peking. Aan mijn lijf geen Mao of Trotski, geen Lenin, zelfs geen Anton Pannekoek.

Maar lezend en luisterend word ik elke dag weer beslopen door de gedachte dat de oude West-Europese en de nieuwe Oost-Europese machthebbers diep gelukkig zijn, niet zozeer omdat die vunzige dictaturen - en vunzig waren ze - achter dat roestige gordijn de plaats hebben moeten ruimen voor de zegeningen van de democratie, maar vooral omdat enkele bestanddelen van het reëel bestaande socialisme die werknemers weleens op ideeën hadden kunnen brengen, sinds 1989 goddank voorgoed gecompromitteerd zijn. Ze hadden in die slecht verlichte gerontocratieën geen werkloosheid bijvoorbeeld. Ze hadden gratis onderwijs, uitstekend onderwijs. Er waren crèches. Belachelijk lage huren. Vat het samen en je komt uit bij het heden ten dage voor zeer onelegant gehouden idee dat de vrije markt niet in staat is alle problemen op te lossen. Dat het dus heilzaam zou kunnen zijn de vrije markt op een aantal punten uit te schakelen. Ik ben dan nog niet eens beland bij het wat subsievere idee dat de vrije markt juist problemen schept en nog lang niet bij het ronduit godslasterlijke idee dat in die verdwenen socialistische regimes een paar dingen echt beter geregeld waren dan in de onze.

Een paar dingen, zei ik, niet meer. Ik weet dat ik nu onmiddellijk om de oren wordt geslagen met censuur, Stasi, wachttorens, kampen, massamoordenaar Stalin.

Maar is de ziekenzorg die vrome nonnen verstrekken verwerpelijk omdat de Roomse Kerk ooit opriep tot kruistocht? Die kruistochten, dat waren toch gruwelijke bloedbaden. Wegens de Inquisitie? De methodes van de Inquisitie werden ijverig gekopieerd door de wreedste geheime polities van de twintigste eeuw. Of wegens knapen schendende paters in pensionaten? Is de islam met, bijvoorbeeld, zijn plicht om aalmoezen te geven verwerpelijk omdat enkele baardige geestdrijvers oproepen tot terrorisme? Zelfs Václav Havel, die niet weinig geleden heeft onder het rode bewind, maakt het verschil tussen de dictatuur die hem opsloot en de authenticiteit van de proletarische bewegingen waaruit ze voortgekomen is.[1)]

## *Het scalpel van de genadeloze analyse*

Ik weiger bijgevolg schrijvers die zich vandaag de dag bekennen tot het communisme, zoals José Saramago, of tot de roomse belijdenis, zoals de Australische dichter Les Murray, of, korter bij ons, tot de Oud-bisschoppelijke cleresij, zoals Van der Graft, ik weiger hen allen verwerpelijk te vinden om den wille van dat geloof.

Integendeel. Zij zijn kostbaar. Zij zijn onbetaalbaar. Want zij zijn onbruikbaar voor de ideologen van de vrije markt en die kunnen de gedachte niet verdragen dat ergens op de aardbol iemand hen zou tegenspreken. Zij huppelen of waggelen of kuieren zacht fluitend tegen het starre dansritme in dat de hogepriesters van het gouden kalf ondersteunt bij hun eentonige gezang, van 's morgens tot 's avonds, dag en nacht. Kortom, zij storen. En, nog belangrijker, zij zijn steun, troost en bron van wijsheid voor iedereen die stoort.

Het is dus geen toeval dat José Saramago op 19 januari 2002 in Parijs een redevoering hield voor zesduizend anti-globalisten (ik weiger te zeggen anders-globalisten, een anti-klerikaal is toch ook geen anders-klerikaal). Het is geen toeval dat Saramago's rede op de slotdag van het sociale wereldforum in Porto Alegre werd voorgelezen. Het is geen toeval dat de tekst verscheen in *Le Monde Diplomatique* (maartnummer, 2002), het voortreffelijke Franse maandblad dat onvermoeibaar het scalpel van de genadeloze analyse hanteert om het falen van de nieuwe wereldorde bloot te leggen.[2)]

Saramago hield in Parijs een pleidooi voor:

> ... een bescheiden rechtvaardigheid, een begeleidster van de mensen in hun dagelijkse leven, een bescheiden rechtvaardigheid, waarbij ‘rechtvaardig’ heel nauwkeurig en strikt synoniem zou moeten zijn van ‘ethisch’; een rechtvaardigheid die net zo onmisbaar is voor het geluk van de geest als voedsel voor het lichaam.[3)]

1) Václav Havel, *Poging om in waarheid te leven*, Amsterdam, Van Gennep, 1991, p. 7.
2) *Le Monde Diplomatique* verschijnt in het Frans, het Spaans, het Portugees, het Duits, het Italiaans, het Arabisch, het Grieks, het Turks, het Chinees, het Russisch, het Esperanto en het Engels, op papier of op het web. Ik weet natuurlijk wel dat al wie zich Europeaan noemt Frans moet kennen, toch vraag ik me af waarom er geen Nederlandse editie bestaat. Nederlands is een veel grotere taal dan bijvoorbeeld Grieks.
3) Mijn vertaling.

## *Essay over de blindheid*

Wie het voorrecht heeft te beschikken over genoeg vrije tijd om verhalen te schrijven, heeft de verdomde plicht iets terug te doen. Door allerlei maatschappelijke omstandigheden - ze verschillen van schrijver tot schrijver - krijg je een luxueus geschenk; het is niet meer dan hoffelijk dat je voor een tegengave zorgt. Uiteraard is het in de eerste plaats des schrijvers taak prachtige boeken te schrijven. Eveneens in de eerste plaats mag de schrijver nooit buigen voor de macht.

Ik ben er van overtuigd, en ik zeg dit zeer tegen mijn zin, dat de twee niets met elkaar te maken hebben. Ook serviele, laffe, valse creaturen kunnen schitterende romans of sublieme gedichten op papier werpen. En met nobele bedoelingen worden zeer veel zeer slechte boeken geschreven.

Destijds waren wij hier zeer begaan met het lot van de dissidente auteurs in het Oostblok, met hen die weigerden te knielen voor de alleenheerschappij van de Partij. Volkomen terecht. Maar zien wij hier, vandaag wel welke onderwerping van ons geëist wordt? José Saramago ziet het en kan niet zwijgen.

De nieuwste roman van Saramago, in de Nederlandse vertaling *Het schijnbestaan*, is het laatste deel van een driedelige reeks. Het eerste deel was *De stad der blinden*, het tweede *Alle namen*. Eén en drie heb ik gelezen, twee niet.

*De stad der blinden* kan worden gelezen als een parabel over het hedendaagse kapitalisme (het rijk van roof en geweld in de kazerne) én over onze weigering onder ogen te zien hoe de wereld onder het kapitalisme evolueert (de blindheid, vanzelfsprekend). In het Portugees heet de roman trouwens *Ensaio sobre a Cegueira*, essay over de blindheid.

Met *Het schijnbestaan* heeft Saramago geen parabel geschreven; wel geeft hij in het laatste deel het verhaal een volkomen onverwachte wending, door gebruik te maken van een eeuwenoude gelijkenis, die van Plato's grot. In het Portugees heet dit boek dan ook kort en goed *A Caverna*, de grot. Over die gelijkenis werden al duizenden bladzijden commentaar geschreven, volgens mij echter is Saramago's interpretatie nieuw en zeer verhelderend voor zijn kritische betoog over het hedendaagse kapitalisme.

Ogenschijnlijk is dit een sociaal-realistisch boek. Daarmee bedoel ik niets denigrerends, integendeel. Ik lees gretig boeken als *Germinal, Hard Times, Racconti romani, Berlin Alexanderplatz* en *Vergeten straat*. Op het eerste gezicht wordt hier verteld hoe een oud ambacht, het oudste dat we kennen, de pottenbakkerij, ten onder gaat en niet anders kan dan ten onder gaan. Parallel krijgen we het verhaal over het succes van een gloednieuw, kolossaal winkelcentrum.

De taal is een mengelmoes. Meestal wordt gepraat, zoals mensen dat nu eenmaal doen, van de ochtend tot de avond. Dan weer gebruikt Saramago citaten uit reclameboodschappen, dan weer wetenschappelijke taal, dan weer een rustige verteltoon. Misschien heeft hij iets te vaak het gebabbel weergegeven, wordt de roman af en toe iets te langdradig, had hij zich iets meer moeten inhouden. Anderzijds blijkt uit die doodgewone gesprekken hoe intelligent, tactvol, eerlijk, droevig, blij, lucide zeer eenvoudige mensen zijn. Nooit onderschat Saramago de dorpse pottenbakker, diens dochter, haar man, de bewaker. Wreedaardig scherp ontmaskert het valse taalgebruik de chefs groot en klein, al wie zijn ziel verkoopt aan het grote geld.

## *Een eindeloze zee van plastic*

De oude pottenbakker Cipriano Algor verneemt dat hij voortaan geen potten meer hoeft te leveren aan het winkelcentrum, er is geen vraag meer naar, ze worden vervangen door plastic rotzooi. Zijn schoonzoon Marçal Gacho werkt in het Centrum, het woord wordt consequent met hoofdletter geschreven, als bewaker. Hij koestert slechts één ambitie: bevorderd worden tot inwonend bewaker, met een eigen appartement in het Centrum. De pottenbakker probeert samen met zijn dochter - de vrouw van de bewaker dus - een nieuw product te slijten aan het Centrum. Hij biedt beeldjes in aardewerk aan:

> ... poppetjes, snuisterijen, tuinkabouters, hoe u het ook noemen wilt, maar u moet niet meteen zeggen dat het dwaas is ...[4)]

Geen bruikbare potten meer, gewoon rotzooi. Tevergeefs, de *bespottelijke Meipoppen*[5)] zullen nooit worden verkocht.

Saramago construeert zijn verhaal vakkundig. Het oude ambacht sterft af, maar Marta, de dochter van de pottenbakker raakt zwanger, nieuw leven dus. En alweer parallel beslist de oude pottenbakker dat het nu amen en uit is met zijn viriliteit. Hij verbiedt zichzelf verliefd te worden op een jongere weduwe uit zijn buurt.

Saramago verschuift ook geregeld het vertelperspectief. De alwetende commentator spreekt, of de pottenbakker, of de dochter, of, op het moment dat de eerste beeldjes naar de primitieve oven worden gedragen, probeert Saramago te kijken door de ogen van een verlopen hond. Illusielozer kan niet.

De pottenbakker rijdt geregeld naar het Centrum, door een industriezone, een tuinbouwzone en een krottenwijk. Van die korte ritten maakt Saramago gebruik om vernietigende beschrijvingen te geven van de hedendaagse

4) pagina 66.
5) pagina 270.

stadsuitbreiding, in Portugal, maar evenzeer waar ook ter wereld. In de tuinbouwzone bijvoorbeeld overheerst de *plasticultura*, de groenteteelt onder reusachtige plastic huiven:

> ... die eindeloze zee van plastic waarin de gelijkvormige kassen versteende ijsschotsen lijken, gigantische dominostenen zonder stippen. In de kassen is het niet koud, integendeel, de mensen die er werken stikken van de hitte, smoren in hun eigen zweet, vallen flauw, zijn als natte vaatdoeken die ruw worden uitgewrongen.[6)]

Cipriano Algor wordt gedwongen zijn waar weg te halen uit de opslagruimte van het Centrum. Hij zal zijn aardewerk moeten storten in een kuil. Ik vind dit een van de aangrijpendste passages in dit boek:

> Kijk maar hoe voorzichtig Cipriano Algor telkens weer die helling afgaat, hoe behoedzaam hij de stukken een voor een neerzet, netjes soort bij soort, hoe hij ze in elkaar past wanneer dat mogelijk en wenselijk is, we hoeven het lachwekkende tafereel maar voor ons te zien om met een gerust hart te kunnen beweren dat hier geen bord breekt, geen kopje zijn oor en geen kan haar tuit kwijtraakt. Het gestapelde vaatwerk staat in nette rijen op het stuk grond dat hij heeft uitgekozen, rondom boomstammen, omgeven door lagere begroeiing, alsof in een of ander belangrijk boek geschreven staat dat ze alleen in die opstelling kunnen wachten op het einde der tijden ...[7)]

Een sterkere metafoor voor duurzame economie heb ik nog nergens gelezen. Het kapitalisme dwingt ons tot weggooien; laten we wat tot afval veroordeeld werd zo storten dat we het op elk willekeurig ogenblik opnieuw kunnen gebruiken, tot het laatste oordeel.

Het Centrum is torenhoog, letterlijk. Wat buiten het Centrum ligt, heeft nauwelijks recht van bestaan. Het Centrum is het absolute:

> Dit is de gelegenheid om te verklaren dat de wegen van het Centrum ondoorgrondelijk zijn, wat het aan de ene kant wegneemt, geeft het aan de andere kant bij ... ik overdrijf niet als ik zeg dat het Centrum, als de perfecte distributeur van materieel en geestelijk goed die het is, uit zichzelf en in zichzelf, uit pure noodzaak, iets heeft voortgebracht dat, hoewel bepaalde, gevoelerige vormen van orthodoxie hier aanstoot aan kunnen nemen, van goddelijke aard is ... degenen die het Centrum in een kwaad daglicht willen stellen, die overigens steeds minder talrijk en strijdbaar worden, zijn volledig blind voor de spirituele kant van onze

6) pagina 87.
7) pagina 161-162.

> activiteiten ...[8)]

Wie een referaat wil houden in Davos of tijdens een van die andere, streng geheime erediensten ter ere van het absolute kapitalisme, kan rustig woord voor woord de communist Saramago citeren. Ik vestig nog de aandacht op een niet onbelangrijk detail. Hier spreekt de chef van de afdeling inkoop. Ik zeg: hier spreekt de als een knipmes buigende hedendaagse intellectueel, de voorbeeldige lakei van het nieuwe liberalisme, Fukuyama, Finkielkraut, Alain Minc.

Uiteindelijk verlaten de pottenbakker, zijn dochter Marta en haar man, de bewaker, het dorp waar ze altijd gewoond hebben en betrekken het modelappartement in het paradijselijke Centrum. Onmiddellijk begint de oude man de attracties van het Centrum te exploreren, hij heeft toch niets beters te doen in zijn kamertje. Ze zijn allemaal even onnozel. Simulatie van regen, sneeuw, zonnig weer. Een tropisch plastic imitatiestrand. En natuurlijk de winkels:

> ... vijfenvijftig delen van elk vijftienhonderd pagina's A-vier die samen de winkelcatalogus van het Centrum vormen ...[9)]

Maar de essentiële vernedering van het kapitalisme blijft verpletterend. Mensen worden gestort, niet zorgvuldig gerangschikt in een kuil als oud vaatwerk, nee, gestort als stinkend vuilnis:

> ... Ik heb geen werk, ik heb geen werk, prevelde hij, dat was wat hij Marta had moeten antwoorden, zonder omwegen en uitvluchten, toen ze hem vroeg hoe het nu verder moest met hem, ik heb geen werk.[10)]

## *Met boeien rond hun benen en hun nek*

Bij werkzaamheden voor de bouw van nieuwe koelruimten diep onder de grond komt iets geheims aan het licht. De bewakers mogen er met niemand over spreken. De geheime plek moet vierentwintig uur op vierentwintig worden bewaakt. Cipriano merkt dat zijn schoonzoon iets verbergt. Hij besluit op eigen houtje het vreselijke geheim onder de vloer van het Centrum te exploreren. 's Nachts daalt hij ongezien af in een goederenlift. Terloops maakt Saramago onze paranoïde bewakingssystemen belachelijk. Geen enkel systeem, hoe vernuftig ook, kan ooit terroristen of spionnen tegenhouden. Bedenk, dit boek werd geschreven voor 11 september 2001. Cipriano ontdekt een grot. En hier sluit Saramago's beschrijving nauwkeurig aan bij de passage uit boek VII van Plato's *Politeia*[11)]:

8) pagina 290-291.
9) pagina 309.
10) pagina 340.
11) Plato, *Verzameld werk. Deel IX. Het bestel. Politeia*, Amsterdam, Bert Bakker, 2000, blz. 273 e.v. Vertaling: Hans Warren en Mario Molengraaf.

> ‘Stel je mensen voor die verblijven in een soort onderaardse, grotachtige ruimte. Die heeft een lange toegang waardoor het licht invalt over de volle breedte van de grot. Van jongs af zitten ze daar, met boeien rond hun benen en hun nek. Zo kunnen ze niet weg en kunnen ze alleen recht voor zich uit kijken, want die boeien maken het hun onmogelijk het hoofd te draaien. Licht krijgen ze van een vuur dat ergens boven hen, ver weg, achter hun rug brandt. Tussen het vuur en de gevangenen in loopt er in de hoogte een weg. Je moet je voorstellen dat daar een muurtje langs is gebouwd, net zo'n afscheiding als bij een poppenkast voor de spelers wordt gezet en waarboven ze poppen vertonen.’
> ‘Ik zie het voor me,’ zei hij.
> ‘Dan moet je eveneens zien dat er langs dat muurtje mensen allerlei dingen dragen die erboven uit steken, ook beelden van mensen en andere levende wezens, gemaakt van steen, van hout, van allerlei materialen. Natuurlijk zullen sommigen van die mensen spreken terwijl anderen niets zeggen.’
> ‘Je roept wel een wonderlijk beeld op, met wonderlijke gevangenen!’ zei hij.
> ‘Ze zijn net als wij,’ zei ik.

Die laatste twee zinnen vormen het motto van het boek, zij het in een licht afwijkende vertaling.

> ‘Want geloof jij om te beginnen dat zulke lui van zichzelf én van elkaar ooit wat anders te zien hebben gekregen dan de schaduwen die door het vuur op de rotswand tegenover hen worden geworpen?’
> ‘Hoe zou dat kunnen als ze hun leven lang hun hoofd niet kunnen bewegen?’ zei hij.
> ‘En van de dingen die langs worden gedragen, krijgen ze toch hetzelfde te zien?’
> ...
> ‘In elk geval,’ zei ik, ‘zouden zulke mensen ervan uitgaan dat er geen andere waarheid is dan de schaduwen van die voorwerpen.’

Exact dat vindt Cipriano. Maar de gevangenen van de grot zijn gemummificeerd en het vuur is gedoofd, het verhaal is tweeduizend vierhonderd jaar oud.

De hele passage - afdaling onder de grond, ontdekking van de grot - is bijzonder spannend, Saramago refereert aan de traditie van thriller en fantastische literatuur. De boodschap is daarom niet minder duidelijk. het leven in het Centrum, lees vrije markt, consumptie, liberalisme, technocratie, globa-

lisering, is een schim. Wij allen (*ze zijn net als wij*) geloven vast dat de schim het ware leven is, het beste, het enig denkbare. Daarom is de Nederlandse titel van de roman zo goed gekozen. Wij leiden, suggereert Saramago met grote kracht, een schijnbestaan. Het leven is elders.

Ik herinner me dat mijn klasgenoten en ik, nu bijna veertig jaar geleden, die tekst van Plato uit het Grieks moesten vertalen. Wij discussieerden heftig over de schaduwen die door het vuur op de rotswand tegenover de grotbewoners werden geworpen. De vergelijking met het televisiescherm drong zich toen al op. Vandaag zijn televisieschermen alomtegenwoordig, ze zijn gemetastaseerd. Ze breken onze immuniteit tegen bedrog systematisch af. Het gebruik dat Saramago maakt van Plato's oeroude verhaal is krachtiger, moderner, indringender dan ooit. De laatste zin van de roman is een reclameboodschap:

> BINNENKORT VOOR PUBLIEK GEOPEND, DE GROT VAN PLATO,
> EXCLUSIEVE ATTRACTIE, UNIEK OP DE WERELD,
> TOEGANGSBEWIJZEN NU TE KOOP.[12)]

Cipriano verlaat het Centrum en keert terug naar zijn verloren zaak, zijn dorp, zijn pottenbakkersoven. Hij vindt de jongere weduwe en ze bekent hem:

> Ik heb een nacht in je bed geslapen.[13)]

Cipriano antwoordt:

> Je zult nooit meer in een ander bed slapen.[14)]

Zijn, schoonzoon dient zijn ontslag in. Ook hij keert met zijn vrouw terug naar het dorp. De vier, Cipriano, de weduwe, Marta en Marçal trekken weg uit het dorp, het onbekende tegemoet. Zou Saramago het in zijn volgende roman hebben over vluchtelingen, gedreven door nood?

*Geert van Istendael (1947) is schrijver van verhalen, poëzie en essays*.

12) pagina 350.
13) pagina 342.
14) pagina 343.

## José Saramago
## *In nomine dei*

Op verzoek van de stad Münster geschreven toneelstuk over de godsdienstoorlog - tussen wederdopers, katholieken en lutheranen - in de jaren dertig van de zestiende eeuw, die een enorme slachting aanrichtte in de stad. In het hier volgende fragment bereiden wederdopers en lutheranen zich voor op een aanval van de eerder verjaagde bisschop Waldeck. De Hollandse wederdoper-'apostelen' Jan Matthys en Jan van Leiden worden als bevrijders binnengehaald. De benarde situatie, zo blijkt verderop in het stuk, zal de fundamentalistische wederdopers er evenwel niet van weerhouden dissidenten te liquideren. Het moorden wordt na de inname van de stad overgenomen door de bisschop. *In Nomine Dei* roept, hoewel het hier gaat om religieuze onverdraagzaamheid, herinneringen op aan *Dantons Tod van* Büchner, dat het stuivertjewisselen tijdens de Franse Revolutie als onderwerp heeft. In Münster beleefde de operabewerking door Azio Corghi (muziek en libretto) en José Saramago (libretto) onder de titel *Diara - Wasser und Blut* zijn wereld-première op 31 oktober 1993.

*Personages in dit fragment:*
*Franz von Waldeck bisschop van Münster.*
*Berndt Knipperdollinck, wederdopen leider van de anticlericale oppositie in Münster.*
*Von der Wieck, burgemeester van Münster.*
*Berndt Rothmann, predikant van de wederdopers.*
*Jan Matthys, wederdoper-'apostel'.*
*Jan van Leiden, wederdoper- 'apostel', later 'koning' van Münster.*
*Gertrud van Utrecht, alias Divara, vrouw van Jan van Leiden.*
*Jan Dusentschuer, de 'manke profeet'.*

### Eerste bedrijf, scène 7

*(Menigte op het plein. Vijandigheid tussen de verschillende groepen, katholieken, lutheranen en wederdopers. Warrige opwinding.)*

**KOOR VAN WEDERDOPERS**

Ziet hoe, gelijk een dolle wolf die rond de muren van Münster sluipt, zijn venijnige muil opengesperd en vreselijke dreigementen huilend,

Bisschop Waldeck de stad nadert om wraak te nemen voor zijn vernedering en ons te onderwerpen aan zijn Kerk.

Wee hem, wee hem, want hij denkt niet méér tegenstand in Münster aan te treffen dan de schaarse manschappen van zijn bewoners.

De Heer zal van onze handen het instrument van Zijn goddelijke gerechtigheid maken, en het scherp onzer wapens zal Zijn woede koelen.

Kom dus, gij bisschop Waldeck, bisschop der katholieken, haast u daar te komen waar de vreselijke dood u wacht. (*Ze heffen hun zwaarden op*.)

**KOOR VAN KATHOLIEKEN**

Ziet hoe, gelijk de engel der wrake, die onverzoenlijk toesnelt om de wil van God te voltrekken en zijn lans reeds heft tegen de volgelingen van de duivel,

Waldeck, onze bisschop en onze vorst, oprukt tegen de verderfelijke stad om een belofte in te lossen.

Ons verlossen van de lutherse verdorvenheid en ketterij waarin wij leven, van deze tweevoudig verdorven en tweevoudig ketterse wederdoperij.

De Heer zal van onze handen het instrument van Zijn goddelijke gerechtigheid maken, en het scherp onzer wapens zal Zijn woede koelen.

Kom dus, gij bisschop Waldeck, kom en geef wie ons onderdrukt een verdiende en vreselijke dood. (*Ze heffen hun zwaarden op*.)

**KOOR VAN LUTHERANEN**

Ziet hoe, gelijk de loodgrijze wolk die aan de einder groeit en in haar donkere schoot alle stormen van de hemel draagt,

Bisschop Waldeck de stad nadert om wraak te nemen voor zijn vernedering en ons te onderwerpen aan zijn Kerk.

Wij vrezen zijn razernij, doch zoals de wolk na het ontladen van de verschrikkelijke bliksemschichten de weldadige regen op aarde neerstort,

Moge de Heer zo willen dat door de poort van de oorlog de vrede binnentrekt in Münster, dat wij met deze wapens om Uwentwille zullen verdedigen.

Kom dus, bisschop Waldeck, en geef zo God het wil een vreselijke dood aan wie het verdient. (*Ze heffen hun zwaarden op*.)

**GEZAMENLIJK KOOR**

Kom, bisschop Waldeck, kom.

Wapens, wapens, wapens, vreselijke dood.

*(Aangezien de woorden hetzelfde zijn, moet de gelaatsuitdrukking waarmee ze worden gesproken duidelijk zijn: haat van de wederdopers, hoop van de katholieken, tweeduidigheid bij de lutheranen.)*

**VON DER WIECK**

O Münster, ongelukkige stad, welke rampspoed zal de dag van morgen uw verdeelde zonen brengen.

*(Een groep inwoners steekt met hun bezittingen op de rug het plein over.)*

Wanneer angst voor de toekomst zoveel van uw bewoners noopt huis en werk te verlaten en in smartelijke karavanen heen te gaan.

Zover zijn wij gekomen, tot zo'n dieptepunt hebben de onverdraagzaamheid der katholieken en de excessen der wederdopers ons gebracht.

En thans zullen wij allen boeten voor de schuld van sommigen, zelfs zij die, zoals wij lutheranen, slechts vrede wensen en radicale hervormingen afwijzen.

**GEZAMENLIJK KOOR**

Kom, bisschop Waldeck, kom.

Wapens, wapens, wapens, vreselijke dood.

**KNIPPERDOLLINCK**

Niet één, maar twee slangen rollen zich op, kronkelen en sissen hier in Münster.

Maar al te goed hebben wij de valsheid en de listen van de katholieke slang leren kennen.

Thans weten wij dat er een andere kwaadaardige slang in ons eigen huis woonde en aan onze tafel at.

Ziet daar naakt en onverbloemd de lafheid dezer lutheranen, bereid God te verraden om hun bekrompen leven te beschermen.

**VON DER WIECK**

Misbruik mijn woorden niet, vervals niet mijn gedachten.

**KNIPPERDOLLINCK**

Uw gedachten zijn nog valser dan uw woorden.

Inwoners van Münster, bisschop Waldeck maakt zich op om de stad te omsingelen en oorlog tegen ons te voeren.

Gelooft gij dat dit stadsbestuur met deze burgemeester ons zal verdedigen?

**STEMMEN**

Neen, neen.

**KNIPPERDOLLINCK**

Moeten wij niet eerder vrezen dat zij ons bij de eerste aanval overgeven?
Leest men niet nu reeds de wil tot capitulatie van hun gezicht?

**STEMMEN**

Ja, ja.

**KNIPPERDOLLINCK**

Wat doen wij dus?

**VERSPREIDE STEMMEN**

Laten we een stadsbestuur kiezen dat ons kan verdedigen.
Laat Knipperdollinck en Rothmann de nieuwe burgemeesters zijn.
Geen bestand en geen pardon voor de vijanden.

**ROTHMANN**

Wilt gij werkelijk dat de macht overgaat in onze handen?

**VERSPREIDE STEMMEN**

Ja, ja.

**VON DER WIECK**

Wij lutheranen zullen ons kandidaat stellen als het volk nieuwe verkiezingen eist, en wij zullen trouw blijven aan onze plichten als raadsheren,
In alles gehoor gevend aan uw gezag, voorzover het niet indruist tegen ons geweten.

**KNIPPERDOLLINCK**

Ik hoop voor het welzijn van allen dat uw geweten altijd in overeenstemming zal zijn met ons gezag. (*Gelach*.)

**ROTHMANN**

Stilte, burgers van Münster, het ogenblik is aangebroken om u groot nieuws mede te delen, de heuglijkste tijding ooit gebracht.
Vergeleken daarbij zijn de dreigementen, belegeringen en oorlogen van bisschop Waldeck niet meer dan wind, rook en nietigheid.
Weet dus dat op ditzelfde ogenblik de stadspoort binnentreedt, komende uit Holland, de profeet der wederdopers, Jan Matthys.

Dat hij, gehoord hebbende dat wij hier in Münster leren dat het doopsel der kinderen niet in overstemming is met de Bijbel, besloten heeft naar ons te komen,

Naar deze heilige stad Münster, waar het volk van het Nieuwe Verbond zich vermenigvuldigt, en waar de Laatste Dag reeds gloort.

Het uur der wederkeer van Onze Heer Jezus Christus is nabij, het Laatste Oordeel is nabij.

Broeders, weest gereed.

*(Aan de hemel doen zich weersverschijnselen voor die door de menigte worden uitgelegd als bevestiging van de door Rothmann gedane apocalyptische aankondigingen. Religieuze opwinding maakt zich meester van de wederdopers en zelfs van de lutherse protestanten. De katholieken drommen verschrikt samen bij de kathedraal.)*

**VERSPREIDE STEMMEN**

Onze ogen zullen eindelijk Christus zien.

Laat ons goed en zuiver, heilig en oprecht zijn.

Laat ons de weg bereiden voor de Heer.

*(Opkomst van Jan Matthys, Jan Beukels van Leiden en diens vrouw, Gertrud van Utrecht, die men Divara zal noemen. Ze worden vergezeld door degenen die met hen zijn meegereisd vanuit Holland.)*

**MATTHYS**

Gegroet, gij Münster, stad van de hoop, woonstee van Gods gerechtigheid.

Vanuit de Hollandse provinciën, waar wij zo wreed worden vervolgd door hen die weigeren de boodschap van wedergeboorte en herstel te aanvaarden die onze leer is,

Waar onder gevangenschap en beschimping ons aller meester zucht, de grote Melchior Hofmann,

Zijn wij tot u gekomen, Münster, opdat Gods woord, waarvan wij dragers en profeten zijn, binnen uw muren de volmaakste vruchten voort zal brengen, vruchten gelijk in 't aards paradijs.

Het heeft de Heer behaagd ons gezond en wel hier aan te laten komen, en te dien einde baande Hij onze laatste wegen,

Ons zolang het nodig was als in een wolk verhullend voor de ogen van Waldeck en zijn soldaten.

En ziet hoe Hij thans, als welwillende proeve van Zijn macht, opdat de twijfelaars en vijanden zich vreedzaam aan Hem overgeven, de

hemel en de aarde overdekt met lichten en roerselen, met wonderbaarlijke tekenen.

Voorwaar, voorwaar, ik zeg u, Münster, van alle steden der wereld zijt gij de gelukkigste en fortuinlijkste, want de Heer heeft u gekozen om het Nieuwe Jeruzalem van de Uitverkorenen van God te worden.

*(Algemene bijval.)*

**ROTHMANN**

Welkom in Münster, Jan Matthys.

Met die zo vaak herhaalde woorden zou het gebruik gebieden u te onthalen, zo gij, eender als een ander, een bezoeker onder bezoekers waart.

Münster evenwel ontvangt in feite niet u, gij zijt het die Münster hier is komen ontvangen.

En door Münster te ontvangen ontvangt gij tevens ons, die op u wachtten en niet wisten dat we op u wachtten.

Hier hebt ge ons, Jan Matthys, en omdat wij eindelijk vereend zijn, is het beeld compleet van ons gemeenschappelijk lot, dat vandaag een aanvang neemt.

*(Herhaalde toejuichingen.)*

**KNIPPERDOLLINCK**

Heet mij dus welkom, Jan Matthys.

**MATTHYS**

Ik weet wie gij zijt, Berndt Knipperdollinck, over u en Bernhard Rothmann hebben mij in Holland glorierijke tijdingen bereikt.

Zuilen des geloofs, gij en hij, op u zal het nieuwe altaar van Christus rusten, dat wij in Münster tezamen zullen oprichten.

Maar zoals er vier evangelisten moesten zijn, zo zullen er ook vier zuilen moeten komen om het gewicht van het brood en de wijn te dragen, het gewicht van Christus.

Derhalve ben ik hier, om mijn schouders aan te bieden voor het deel van de last dat mij toevalt, hetwelk het zwaarste en pijnlijkste van alle moge zijn.

En ziet ook, om samen met ons Gods wil te voltrekken, deze man hier die met mij mee is gekomen, Jan van Leiden, die ik eigenhandig heb gedoopt en tot mijn apostel heb benoemd.

**KOOR VAN VROUWEN**

*(Gedempt en terzijde)*

O weergaloze schoonheid, o knapste aller mannen.

Welke fortuinlijke vrouw zal uw sponde delen, welk hoofd zult ge kiezen tussen al de onze, om er uw handen op te leggen en het te strelen?

**GERTRUD VON UTRECHT**

*(Zelfde wijze)*

Ziet hierheen, vrouwen van Münster.

Ik ben degene die gij benijdt, ik ben degene die zich in de sponde vlijt waar gij zoudt willen slapen, van mij is hij, de man die gij zonder enige schaamte begeert.

Wilt gij u een voor een aanbieden aan hem?

**JAN VAN LEIDEN**

God leidt ons aan Zijn hand waarheen Hij wil.

Hij maakt van het onvoltooide kind een volwassen man, verandert de grootste zwakheid in hoogste kracht.

En zoals Hij Zijn zoon als aardse vader een eenvoudig timmerman gaf, zo verhief Hij ons van de lagere ambachten die wij uitoefenden tot de waardigheid der apostelen.

Want weet dat Jan Matthys, profetische geest, verkondiger van de laatste tijd, bakker was te Haarlem.

En Jan van Leiden, indien gij toestaat dat ik zijn onbeduidende naam hier noem, was reizend kleermaker, hij trok van plaats naar plaats om de lichamen der mensen te bedekken,

Voor hij inzag dat slechts de naakte ziel ze moet bedekken.

**ROTHMANN**

De blinden zien het niet, de doven horen het niet, maar zij die niet horen zeggen tegen hen die niet zien hoe de hemel in alle richtingen beweegt, en hoe de kleuren van de regenboog zich zeventig maal zeven keer vermenigvuldigen,

Terwijl uit de dode ogen der blinden springlevende tranen vallen die de doven met hun vingers beroeren en aan hun mond brengen, op die manier begrijpend wat hun oren niet hebben waargenomen.

Burgers van Münster, gelovigen in de Geest, broeders in Onze Heer door Zijn vergoten kostbare bloed, ziet hoe wij de laatste stap zetten op de paden der oude wereld.

De poorten van de nieuwe wereld zwaaien reeds wijd open, de punt van onze voet nadert reeds de drempel, het grootse licht verblindt ons,

doch wij mogen niet naar binnen.

**GEZAMENLIJK KOOR**

Waarom niet? Waarom niet?

**ROTHMANN**

Omdat het doopsel ons ontbreekt.

**GEZAMENLIJK KOOR**

Doopt ons dan, doopt ons.

**ROTHMANN, KNIPPERDOLLINCK**

Doopt ons, doopt ons.

**MATTHYS**

Wie vraagt daarom, uw tong of uw geloof?

**GEZAMENLIJK KOOR**

Ons geloof, ons geloof.

**MATTHYS**

Brengt water.

*(Drukte. Kleine kuipen water worden aangedragen. De eersten die het doopsel ontvangen zijn Rothmann en Knipperdollinck. Het water wordt over hun hoofd gegoten. De kleuren van de hemel tot nu toe uiteenlopend en wisselend, veranderen in een bloedrood dat ongewijzigd blijft tot het eind van de scène.)*

**MATTHYS**

*(Terwijl hij het water uitgiet)*

De genade en de vrede van God Onze Vader zij met u en met alle mensen van goede wil.

*(Gedurende enige tijd wordt er gedoopt. De mensen stellen zich op in rijen om het sacrament te ontvangen, dat niet alleen wordt toegediend door Matthys maar ook door fan van leiden en algauw door Rothmann. Blijdschap alom, aanzetten tot dansen.)*

**GEZAMENLIJK KOOR**

De genade en de vrede van God is met mij en met alle mensen van goede wil.

*(Opkomst van Jan Dusentschuer. Hij begeeft zich naar Matthys.)*

**JAN DUSENTSCHUER**

Ik heb geloof, doopt u mij ook.

Maar kom eerst kijken naar wat niemand u heeft laten zien en wat voor u van groot belang is te leren kennen, opdat ge, dat wetend, kunt zeggen dat ge alles weet van Münster.

**MATTHYS**

Wie zijt gij? Waarover spreekt ge?

**JAN DUSENTSCHUER**

Mijn naam is Jan Dusentschuer en men noemt mij ‘de manke profeet’.

Dat ik mank ben, zegt één enkele blik, dat ik profeet zou zijn, daarvoor hoeven we slechts te wachten op de dag dat alle voorspellingen uitkomen.

Daarbij zullen ongetwijfeld ook de mijne zijn, want op die dag zullen zij alle uitkomen, de ware en de valse.

**MATTHYS**

Mank zijt ge, en gek ook, maar van een profeet hebt ge niets.

**JAN DUSENTSCHUER**

Profeten zijn niet alleen zij die aankondigen wat zal komen, maar ook zij die uitleggen wat er is.

**MATTHYS**

Spreek klare taal.

**JAN DUSENTSCHUER**

Dat zal ik doen, maar gij zult het niet begrijpen.

Kom.

*(Hij wijst achtereenvolgens de vijf zuilen aan waarop de gevel van het stadhuis rust.)*

Weet gij, Matthys, hoe wij hier in Münster de rechter en de linker zuil noemen?

**MATTHYS**

Neen.

**JAN DUSENTSCHUER**
Van de ene zeggen we dat hij Gods Woord is, van de andere de Vastheid des Geloofs.
En de naam van de middelste zuil, kent ge die, Matthys?

**MATTHYS**
Hoe zou ik die moeten kennen als ik nooit in Münster ben geweest?

**JAN DUSENTSCHUER**
Die naam luidt Christus, en Christus is altijd daar geweest waar gij waart.

**MATTHYS**
Christus?

**GEZAMENLIJK KOOR**
Christus!

**JAN DUSENTSCHUER**
En weet ge hoe die zuil daar heet, die tussen Christus en de Vastheid des Geloofs?

**MATTHYS**
Waarom blijft ge mij vragen stellen die ik niet kan beantwoorden?

**JAN DUSENTSCHUER**
Laat ons dan de rollen omkeren.
Stelt gij de vragen en ik zal u de antwoorden geven.

**MATTHYS**
Hoe noemt ge de zuil die tussen Christus en de Vastheid des Geloofs in staat?

**JAN DUSENTSCHUER**
Duivel.

**MATTHYS**
Duivel?

**GEZAMENLIJK KOOR**
Duivel!

**MATTHYS**
En die andere, die tussen Christus en Gods Woord in staat?

**GEZAMENLIJK KOOR**
Dood!

**MATTHYS**
Dood?

**JAN DUSENTSCHUER**
Ja, Dood.
Dan doop mij nu, nu ge alles weet over Münster.

Vertaald uit het Portugees door Harrie Lemmens

# Bzzlletin
# Proza

## Het lemma Paul Claes
## Over Het hart *van de schorpioen* (en ander werk) van Paul Claes

Literatuur is literatuur - en anders dan vigerende modes voorschrijven heb ik weinig op met het autobiografische gehalte van (sommige) literatuur. Mijn belangstelling gaat wél uit naar de levensvisie zoals die uit literatuur naar voren komt. Blijkbaar ben ik op zoek naar wat de filosoof Rorty naar aanleiding van het oeuvre van Nabokov (die immers iedere moraal in zijn eigen werk hartgrondig ontkende) een onvermijdelijk zeer persoonlijke 'draad moraal' noemde.

Het zoeken naar die draad moraal, de kern van het schrijverschap, dat waar het de schrijver, desnoods ondanks zichzelf, *eigenlijk* om te doen is, is des te tantaliserender naarmate de schrijver zijn maskerades nadrukkelijker afficheert. Gerrit Komrij, zelf een nogal kameleontische geest, schreef er een gedicht over:

### Het raadsel

Zij zet haar masker af en wat ik zie
Is nog een masker. Ook dat zet ze af.
Wat dan verschijnt is masker nummer drie.
Vier, vijf, zes, zeven volgen op een draf.

'Het laatste masker,' zegt zij. Nummer acht.
Ik zal de waarheid zien. Kan ik er tegen?
Maar het gelaat dat vrijkomt lijkt verdacht
Veel op het eerste masker. Dat maakt negen.

Ze loog. Haar laatste masker is er niet.
Elfduizend elf. Steeds keert het eerste weer.
Een bloot gezicht is een staaf dynamiet.
Er gaat veel helderheid van uit. Eén keer.

Een groot deel van Komrijs werk bestaat uit het eindeloos afrukken van dergelijke maskers om er onmiddellijk met een ander masker achter vandaan te komen. Dit gedicht laat in de laatste twee regels zien dat er van het blootgeven van 'de werkelijkheid' (wat dat begrip dan ook moge inhouden) een vernietigende werking uitgaat. De confrontatie met het blote gezicht levert weliswaar 'veel helderheid' op, maar die is *eenmalig*, daarna is het (literaire) spel voorbij en de mogelijkheid het te hernemen is voorgoed ongedaan gemaakt. In dit licht is het begrijpelijk dat Nabokov in zijn werk niet anders deed dan 'de draad moraal' hardnekkig aan het oog onttrekken en dat hij vervolgens glashard beweerde dat er aan zijn werk (zelfs de schijn van) iedere morele opvatting ontbrak: het waren taalbouwsels, meer niet. Natuurlijk laadt een dergelijke auteur de verdenking op zich dat hij zich uitsluitend bezighoudt met vrijblijvend spel, waarbij hij niets anders op het spel zet dan zijn literaire vakmanschap. Het lijkt er op dat hij buiten de literatuur geen persoonlijkheid heeft, zolang de draad moraal niet gevonden is en het kost dus zelfbeheersing om het laatste masker *niet* af te leggen. Toch loont die beheersing de moeite, want bijvoorbeeld de

romancier Nabokov en de dichter Faverey ontkenden het belang van ‘inhoud’ zó nadrukkelijk, dat je er als lezer niet aan ontkomt daar juist naar op zoek te gaan.

Het werk van Paul Claes bestond, tot nu toe, ook uit een reeks maskerades. Soms zelfs letterlijk, zoals in de bundel *Mimicry*, waarin hij de geschiedenis van de Nederlandse poëzie ‘doet’ in vijftig pastiches. Voor ieder gedicht is hij in

de poëtische huid van een dichter gekropen en hij levert fabelachtig knappe imitaties, die het karakter van de betreffende dichter vaak onverbiddelijk blootleggen. Maar Paul Claes zelf dan? In de bundel *Glans Feux* dicht hij: ‘ik die mezelf niet vertoon’ en de bundel *Embleem* eindigt met een kwatrijn met de veelzeggende titel ‘Negatief’: ‘Zoals de donkere kamer haar geheimen / alleen ontsluiert bij onzichtbaar licht, / zo zal ik als obscuur embleem verschijnen / in het verblinde wit van dit gedicht.’

De schrijver als ‘obscuur embleem’, waarom niet? Ik zocht de persoonlijkheid en daarmee ‘de kernen’ van Claes' schrijverschap in het encyclopedische en in het kameleontische: een schrijver die zich niet wil láten kennen en die er hoogstens op uit is de kern van (het werk van) andere auteurs bloot te leggen. Zo heeft Claes onbetaalbaar essayistisch en vertalend werk verricht voor de ontsluiting van het oeuvre van onder meer (!) Rilke, Rimbaud, joyce, Claus, Mallarmé, Catullus, Nerval.

Ook als romancier deed Claes de titel van zijn laatste roman, *De kameleon*, alle eer aan. Ik dacht dat hij met de zichzelf vermommende hoofdpersoon Charles d'Éon het dichtst bij zijn laatste masker geraakt was, nadat hij zich in eerdere romans achter bijzondere vertelvormen verscholen had. Het blijkt waar. Hij sluit, vanuit een onverklaarbare behoefte uit de coulissen te komen, een reeks boeken, bestaande uit een antieke schelmenroman, een apocrief evangelie, een renaissancistische detective en een libertijnse roman uit de rococo, af met een ... autobiografie.

Claes zou Claes niet zijn als hij er niet een bijzonder vorm voor gevonden had. Het boek is een ‘dictionaire’, dat onder de titel *Het hart van de schorpioen* verscheen. Alhoewel de structuur van zo'n reeks lemma's een zekere ongedwongenheid suggereert, is het niet te loochenen dat het schrijven van het boek op een uiterst pijnlijk zelfonderzoek is uitgelopen van ‘een personage’ dat lijdt aan ‘de vrees voor de afgrond van het zich openstellen’. Het heeft er alle schijn van dat Claes, op zoek naar zijn eigen ‘kern’, verbitterd raakte door de confrontatie met zijn kameleontische aanleg. Plotseling wordt het gegeven dat hij zichzelf niet vertoont van een negatief moreel oordeel voorzien. Het lijkt er op dat hij in al zijn encyclopedische kennis vooral op zoek is naar eigen tekortkomingen. Zijn onvoorstelbare, zo nu en dan jaloersmakende eruditie wordt geïnterpreteerd als een compensatie voor het feit dat ‘hij geen leven, geen echte tragedies, geen echte passies [gehad] heeft’. ‘Leven en schrijven liggen wel en niet in elkaars verlengde,’ probeert hij zichtbaar aan zichzelf te ontsnappen, maar het vermoeden dringt zich op dat ‘de literatuur’ een vorm van gesublimeerd leven geworden is. De tragiek is dat hij vervolgens zijn literaire werk afdoet als epigonisme. Terugkijkend noemt hij in het eerste deel, dat veelzeggend ‘Het gemis’ getiteld is, zichzelf als kind al ‘aftekenaar’ en later klinkt het gefrustreerd: ‘Alles kan je, behalve gevoelens verwoorden.’ ‘Literatuur,’ schampert hij, ‘bestaat uit topoi, gemeenplaatsen, clichés’ en hij maakt beide uitspraken vervolgens opzichtig waar wanneer hij het lemma ‘verliefdheid’ begint met: ‘Een druk op het hart, een warm smeltend gevoel, bij het zien van, denken aan, aanraken van, als je eraan denkt dat zij het is die daar gaat, fietst, komt.’

Hier en daar doet de schrijver het voorkomen alsof het ‘blote gezicht’ dat hij hier presenteert, ‘eigenlijk’ ook een masker is. Hij probeert in dit woordenboek, waarin zich overigens een roman compleet met motieven en thema's schuilhoudt, dat hij zélf van een hoog autobiografisch gehalte heeft voorzien, alsnog aan de lezer te ontsnappen. Zo schrijft hij in het lemma ‘demasqué’: ‘De lezer die de exhibitionistische schrijver zijn masker wil afrukken, ontdekt daarachter als in een

spiegel zijn eigen voyeurisme.’ Hij schrijft bijvoorbeeld: ‘Ik ben, ik ben niet wie je denkt dat ik ben, niet ben.’ Door de zin semantisch dol te draaien poogt hij te aan zichzelf ontsnappen. Elders vlucht hij alsnog in een paradox: ‘ledereen geeft zich bloot en wel het meest hij die weigert zich bloot te geven.’ Zo probeert hij ín het boek waarin hij zijn masker aflegt, alweer de maskerade te hernemen, maar Komrijs gedicht is onbarmhartig: ‘Eén keer.’ De ontmaskering is van een éénmalige en soms pijnlijke helderheid en in het verlengde daarvan doemt de vraag op naar de redenen van deze literaire zelfmoord. Of maakt de schrijver schoon schip en is deze afrekening noodzakelijk om opnieuw te kunnen

aanvangen? Paul van Ostaijen schreef in ‘vers 6’: ‘ik wil bloot zijn en beginnen’. Paul Claes' eerste fictionele proza heette meteen: *Het laatste boek*. Dan heeft hij teruggewerkt naar zijn ‘eerste’. Wat nu?

RON ELSHOUT

Paul Claes, *Het Hart van de Schorpioen*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2002.

Alle genoemde boeken van Paul Claes verschenen bij De Bezige Bij.
De visie van Rorty is ontleend aan: Kees 't Hart, ‘Als een lichte verplaatsing van lucht’, in: *Denkende schrijvers over filosofie en literatuur*. Uitgeverij Bijleveld, Utrecht, 1997.

## Binnen en buiten
## Over *Het nietigste* van Marie Kessels

Het nietigste volgens de ikfiguur van dit boek is de liefde, zowel een oerkracht als ‘een soort emanatie’ of ‘een kaal en plukkerig, broodmager kuikentje’ dat met moeite in leven wordt gehouden.

Met het nietigste, net zoals kennelijk met de liefde, is een paradox gemoeid - zoals het kleinst mogelijke elementaire deeltje in de fysica het universum bij elkaar houdt. In de psychologie gaat het om het meest onvervreemdbare, wezenlijke deel van het zelf, de glanzende parel in het binnenste van de ondoordringbare oester die we onze persoonlijkheid noemen. Elke poging tot de nietigste kern door te dringen, drijft ons er verder vandaan, leidt tot versplintering en fragmentatie. In de schrijfkunst is het niet anders, getuige ook *Het nietigste* van Marie Kessels. Niet voor niets is het boek opgebouwd uit korte, afgewogen fragmenten, vaak nauwelijks langer dan anderhalve pagina, soms nog korter. Het zijn, zoals de ondertitel van het eerste deel luidt, Aantekeningen van een verwilderde (ik)’. De naamloze verteller is net als de personages uit de romans van Kessels een sprankelende, onstuimige persoonlijkheid, zij het ook enigszins vervreemd. Blijkens het eerste fragment wil ze haar liefdesgeschiedenis met de werkelijkheid nieuw leven inblazen, een band die ze door te schrijven wellicht kan herstellen.

In eerste instantie is de blik vooral naar binnen gericht, pas in het tweede deel, ‘Voor een nieuwe mens’ gaat het ruim naar buiten open, mede door toedoen van Ligthart, haar geliefde. Mogelijk duidt zijn aanwezigheid erop dat de verteller haar liefdesgeschiedenis met de wereld nieuw leven heeft ingeblazen. Toch is van een verhaal of ontwikkeling in psychologische zin geen sprake, het zijn schetsen van een innerlijk landschap. Vergis ik me of zijn de stukken in het eerste deel meer abstract van aard?

Aan de hand van korte observaties, bespiegelingen en indrukken rijst een veelzijdig en kleurrijk zelfportret op. Talloze onderwerpen passeren de revue: de verschillende zintuigen, de taal, het ontstaan van ideeën, haast, pijn, overvloed, goedheid, levensdrift - de ikfiguur loopt ervan

over, al moet ze er dan mee leven dat haar laaiende innerlijke vuur achter een masker en een muur van zwijgzaamheid verborgen blijft. Tegelijkertijd is het een vuur dat alles wat ze waarneemt in lichterlaaie zet, even gruwelijk als grandioos - ‘een hoog oplaaiende wereldbrand, de werkelijkheid in de fik gestoken en geen sterveling die er erg in heeft.’ Deze paradoxale houding kenmerkt haar als een figuur van de peripetie, van de omslag. Ze is iemand die leeft tussen twee werelden, de realiteit en het innerlijk, die voor haar niet strikt van elkaar zijn te scheiden, in elkaar overlopen.

In een wat meer algemene beschouwing over de hedendaagse mens en zijn afkeer voor solide dingen, noteert de ikfiguur:

> Wat hem boven alles aantrekt, is een ding dat elk ogenblik in zijn tegendeel kan omslaan. Een tafereel of object waar als het ware een scheur doorheen loopt, van boven naar beneden over de volle lengte, zodat wat wit is altijd op het punt staat zwart te worden, wat lekker is - vies, wat dichtbij is - ver verwijderd.

Het maakt haar tot een evenwichtskunstenares bij uitstek, voortdurend balancerend op het slappe koord van het leven - ze vormt wellicht een pendant van Meneer Taats, de creatie van Jacq Vogelaar.

Je zou haar een drempelpersonage kunnen noemen, iemand die verblijft in een schemerachtig tussengebied. Het beeld van de drempel komt in de tekst ook letterlijk voor, in ‘Hommage aan de wandluis’ waarin ze zich voorstelt zo'n diertje te zijn.

> In tijden dat er een ongewoon groot verschil, een pijnlijke frictie bestaat tussen mijn innerlijke beweeglijkheid en uiterlijke logheid denk ik bijna met verering aan wandluizen en masse vallend als bommen, met de verering van een aanbidder, om telkens weer een nieuwe drempel te kunnen overschrijden.

De vereenzelviging met de wandluis lijkt te fungeren als een metafoor van de poging de discrepantie tussen binnen- en buitenwereld op te heffen. Als bloedzuiger, levend op de huid van slachtoffer, verbindt de wandluis oppervlak en innerlijk. De wandluis heeft als symbool een betekenis die verre boven zijn nietigheid uitsteekt.

Interessant is de vraag of de gecompliceerde relatie met de buitenwereld verandert als de verteller, tot dusverre alleen, in het tweede deel een geliefde krijgt? De titel, ‘Voor een nieuwe mens’, wijst er wel enigszins op. In vorm van bijvoorbeeld de dialogen met Ligthart dient de werkelijkheid zich misschien vertrouwder aan, net als in de beschrijving van de ontmoeting met haar neefje Jesse - een van de weinige langere stukken van het boek. De werkelijkheid krijgt een grotere plaats toebedeeld. Toch lijkt me dat de schets die ze geeft van haar innerlijk landschap onverminderd van kracht blijft: een eiland, dat bestaat ‘uit blauwe rotsen, omringd door oceanen die een enorme zuigkracht hebben.’ Het water rijst en daalt, in meer of mindere mate en ‘volgens andere, onvoorspelbaarder wetten dan die van eb en vloed’ - het eiland van het innerlijk is en blijft een overgangsgebied.

JORIS VAN GRONINGEN

Mane Kessels, *Het nietigste*. Amsterdam, De Bezige Bij 2002.

# Bzzlletin
# Poezie

## Als terloops getoonzet
## Over *Verzamelde gedichten* van Lucebert

Er ontstaat langzamerhand een goedgevuld pantheon met de klassieke dichters uit de Nederlandse literatuur. We bezitten onder meer *Verzamelde gedichten* van dichters als Achterberg, Bloem, Dèr Mouw, Faverey, Van Geel, Gerhardt, Kemp, Leopold, Lodeizen, Slauerhoff, Vestdijk, De Vries et cetera. Sommige van hen zijn inmiddels 'dichters die alleen nog namen lijken,' zoals G. Sötemann zijn reeks in Ons *Erfdeel* noemde. Dat zal echter de recente reuzenloot aan deze stam niet overkomen, vermoed ik: Luceberts *Verzamelde gedichten* verscheen. Anders dan bij sommige door Sötemann beschreven dichters verschijnt deze uitgave weliswaar postuum, maar is het oeuvre van de dichter nog springlevend. Recent verschenen studies van Thomas Vaessens en Jan Oegema bewijzen dat en ook de reacties op deze monumentale uitgave zijn zonder uitzondering enthousiast. Ilja Leonard Pfeijffer probeerde in *NRC Handelsblad* (20 september 2002) 'te achterhalen wat het wonder is van dit wonderlijk en wonderschoon oeuvre' en Piet Gerbrandy wees in de *Volkskrant* (13 september 2002) op de uitersten in en veelkantigheid van Luceberts werk: 'flauwe woordspelingen' naast 'bedwelmend geraaskal' en 'politieke statements'; 'zorgvuldig gestructureerde kleinoden (zoals het beroemde "visser van ma yuan")' naast 'schijnbaar ongeremd voortdenderende beeldmachines,' waarover Lucebert zelf dan ook dichtte: 'films zijn mijn gedichten / montage van beelden / die uit de schemer oplichten / beelden verenigd of verdeelden'.

De crux van Gerbrandy's laatste typering zit in het woord 'schijnbaar'. Er is nauwelijks een dichter te vinden die in zijn pogingen 'de ruimte van het volledig leven / tot uitdrukking te brengen' de dialectiek van dat leven zó de ruimte in zijn gedichten gaf, omdat hij die gedichten 'momentopnamen [...] van die weg' vond. Ook later, in 'het proefondervindelijk gedicht' zegt hij 'van des gedichts dichter': 'hij oordeelt niet maar deelt mede / van dat waarvan hij deelgenoot is' - en dat is: alles.

Die dialectiek - of zo men wil: de tegenstellingen - treft men niet alleen aan op inhoudelijk niveau, ze is ook te vinden in de taalmuziek. Gerbrandy schrijft dat je 'of je het nu wilt of niet, onherroepelijk in de ban raakt en voor je het weet zit je weer met heel je lichaam mee te deinen en prevel je ademloos aantoonbare onzin mee' en ook Pfeijffer spreekt van 'dansen in verzen', ledereen die Lucebert wel eens heeft horen voorlezen - aan de originele uitgave van de *moerasruiter uit het paradijs* was een grammofoonplaatje toegevoegd - weet om welke cadans het hier gaat, maar Pfeijffer verwijst terecht naar de studie van Vaessens (*De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*, Vantilt, 2001) die uitlegt hoe Lucebert de taal ontwrichtte en het daarmee zo goed als onmogelijk maakte om in dezelfde soepele deining als de dichter zelf door een gedicht heen te dansen. Lucebert schreef volkomen waarheid: 'mijn gedichten zijn gevormd door mijn gehoor', maar wie een gedicht niet kent, loopt bij eerste lezing onherroepelijk stuk op apokoinouconstructies, zinnen verscheurende enjambementen, inversies en wat dies meer zij. Probeer maar eens al

lezend de grammaticale constructie (of liever: de mogelijke grammaticale constructies) van de derde strofe van een gedicht als ‘aan...’ te doorgronden:

lezers buigen hun zwanehals
over je gevleugelde woorden
hun ledematen gespannen als
moordenaars onder het moorden

steeds hun gesloten echoput
versteent de stem bij dekreten
bloed en zenuw worden abrupt
gestileerde zuchten en kreten

en jij vervalt vlug als terloops
getoonzet door de knagende elementen
eens uit de droge bedding leest men troost
en kei en kiezel slikt men als krenten

Knappe lezer die 'als terloops getoonzet' metéén als bepaling bij 'jij' leest. Het bijzondere van de poëzie van Lucebert is dat ze de verschillende kwaliteiten in zich verenigt: ondanks de weerbarstig taalconstructies, is er die deinende cadans. Tijdens een eerste lezing van een gedicht lichten uit de schemer van de beeldmontages wel degelijk betekenissen op. Nadere bestudering blijkt die inzichten vaak niet te ondergraven, maar te ondersteunen en laat in één adem door zien dat het ongeremde inderdaad *schijnbaar* is. De grondige studies van Van de Watering en van Oegema laten zien dat er aan de poëzie van Lucebert een systeem ten grondslag ligt dat zich bij lezing echter nergens op de voorgrond dringt.

De 'roes' in de gedichten van Lucebert lijkt zich in eerste instantie te verzetten tegen *close reading* en een gedicht als 'aan...' lijkt dat verzet uit te spreken. Wanneer lezers zich over een gedicht buigen vermoorden ze eigenlijk (soms, vaak, altijd?) het gedicht en veranderen ze (zoals ik hier nu) bloed en zenuw van het gedicht in gestileerde zuchten en kreten en het als (!) terloops (!) getoonzette gedicht verkruimelt onder hun geknaag. Of is het gedicht uitsluitend gericht aan ... slechte verstaanders, die in de droge bedding troost willen zien en die kei en kiezel voor krenten aanzien? Hoe dan ook, je ontkomt niet aan een precieze lezing en herlezing, al was het maar, omdat je de goede cadans te pakken wilt krijgen en al was het maar, omdat Lucebert zelf elders (pagina 531) schrijft 'gevleugeld is het woord / als het zegt wat het is' - om vervolgens een gedicht lang duidelijk te maken dat het woord beslist niet altijd - en eerder zelden - zegt wat het is. In het woord is namelijk een gat, het woord lijkt op een spraakgebrek, het heeft een onzelfstandige grens en het te ontvreemden is ieders recht. Je kunt het trouwens ook makkelijk lezen zonder zin. (Men neme het woordenboek ter hand in verband met het laatste woord.) Wat een nauwkeurige lezing doet, is wijzen op de paradox dat je het gedicht tot op zekere hoogte begrijpt, terwijl het eigenlijk razend ingewikkeld is; je wordt geconfronteerd met de meerduidigheid, terwijl je dacht dat het eenvoudig was; je ziet hoe eenvoudig het is, terwijl het zo meervoudig lijkt; je ziet in dat iedere parafrasering te kort schiet (van bloed en zenuw een gestileerde zucht of kreet maakt) en je terugstuurt het gedicht in. Als er één oeuvre is waarvoor Kouwenaars 'het gedicht behelst het gedicht' geldt, dan is het dat van Lucebert, terwijl Nijhoffs 'lees maar er staat niet wat er staat' (want er staat véél meer) eveneens volop van kracht is.

De prachtige uitgave doet Lucebert alle eer aan. Het vuistdikke boek mag dagenlang openliggen en scheurt of knakt niet. Er zijn 65 hier voor het eerst gepubliceerde

tekeningen opgenomen, waarvan de werkwijze nog het best te typeren is met woorden van Lucebert zelf: ‘vieze vlek die best een net gezicht kan zijn / tussen vlakgom en radeerwater / je vette ogen goed verzorgd door het pennemes [...]’ en de bundel besluit met 26 ‘nagelaten gedichten’. Het is echter tantaliserend in de verantwoording te moeten lezen dat de tussen 1974 en 1994 in bibliofiele of particuliere uitgaven gepubliceerde gedichten niet zijn opgenomen. Er is dus nóg meer!

Het laatste gedicht, ook in handschrift opgenomen, is een omineus en groots verzet tegen verval en had evengoed ‘wederopstanding’ getiteld kunnen zijn:

### *zielsverhuizing*

stram strompelt hij van knooppunt naar knooppunt
de eens zo bekoorlijke zondenbok

je mag hem aanlachen als je kunt
hij grijnst maar trekt het zich niet aan
aangebrand niet maar afgebrand een flauwte
dat gaat weer over hij zal wel weer opstaan
plooiend zijn broek zijn rok het ouwe rund

dra staat hij lang en breed tussen de pilaren
door schaduwen bestormd het marmer van zijn kaken
de zweep spelemeiend met de laars
aldoordringend de blik gericht op de dreigende maan

langzaam daalt hij af men juicht
pondereus buiten alle proportie daalt hij af
en plaatst zich naast de labbekak de losplaats
onveranderd niet met verlossing als poetslap

Nee, in weerwil van de messiaanse trekken die hem
als dichter wel toegedicht zijn, in de poetslap van de
vertroosting geloofde Lucebert ongetwijfeld niet,
maar ‘dwars door mistroostige mist / blijft hij van
herfst naar lente ons vervoeren / deze lachende
alchemist / met zijn picturale partituren’. En dat bijna
900 vitale bladzijden lang.

RON ELSHOUT

Lucebert, *Verzamelde gedichten*. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 2002.

## Wat zich sprakeloos spiegelt
## Over *totaal witte kamer* van Gerrit Kouwenaar

In de tweede druk van een geur *van verbrande veren* veranderde Gerrit Kouwenaar in een afscheidsgedicht voor Hans Faverey het woord ‘vereeuwigden’ in ‘onteeuwigden’. Een veelbetekenende variant, want wie vereeuwigt, legt vast in de tijd en wie onteeuwigt, onttrekt aan de tijd. Het tweede werkwoord wordt opnieuw gebruikt in het gedicht ‘niet geschreven’ in Kouwenaars nieuwe bundel *totaal witte kamer*, maar de hele bundel staat in het teken van de spanning tússen deze twee werkwoorden.

Kouwenaar zet in de eerste afdeling, met de omineuze titel ‘een glas om te breken’ (eerder als leporello verschenen bij de vijfenzeventigste verjaardag van de dichter), meteen de toon door met het gedicht ‘een nadag’ te openen - de hele bundel is doortrokken van de sterfelijkheid. Het gaat Kouwenaar niet meer om een halfvol of een halfleeg glas - het gaat er om dat het glas breekbaar is. Om het met een andere regel van Kouwenaar te zeggen: ‘de tijd zit krap in zijn heden’:

### een *nadag*

Het moest er eenmaal van komen dat men alles
al kende, dat weer overal gras mokte
waar het ontzegd was, dat de mondige heg

het uitzicht benam, de bijl moest geslepen

dat men op een nadag de verte terugzag
dat de verte nabijer dan ooit was
dat men het jaar van de dag was vergeten
dat het huis zich verwoond en ontvreemd had

dat men in zijn ingewand inbrak, het bed
ontslapen gereed lag, de kamer geleegd was
zich nog eenmaal voorgoed voor het eerst zag

en dat men het koud had en vlees at
en dat het vlees niet meer smaakte en het vuur
zich ontstak en de muren zich warmden -

Het mag op zijn minst opvallend heten dat een gedicht dat zózeer in het teken van een naderend einde staat, al in de eerste strofe het ‘voorbije’ met het ‘komende’ verbindt: het gras en de heg groeien. Tegelijkertijd is het duidelijk dat ‘het uitzicht’ niet uitsluitend een ruimtelijke dimensie inhoudt in dit gedicht. Wie zich in de cadans van de parallelle formulering (dat ..., dat ...) liet opnemen, wordt na de komma in de vierde regel stevig terechtgewezen, de te verwachten bijzin komt niet, er staat plotseling een hoofdzin. De bijlharde ingreep in taal verbeeldt de kracht van de ingreep die nodig is om het uitzicht, dat herinnert aan het gedicht ‘Zo helder is het werkelijk zelden’ (in: *het ogenblik terwijl*), terug te winnen. In de witregel is het werk blijkbaar gedaan, want in de tweede strofe is het uitzicht herwonnen, het blijkt echter voorgoed anders: de verte is nabijer dan ooit. Het vraagt nu toch wel een heel naïeve lezer om niet te zien dat deze verte niet alleen in de ruimte, maar ook in de tijd gemeten dient te worden. Men is in tijd en ruimte vervreemd geraakt en in de derde strofe haalt de dichter door het onbeslapen bed ‘ontslapen’ te noemen het besef van de dood het gedicht binnen. De confrontatie met het lege bed en de lege kamer doen echter niet alleen aan een einde denken, maar - al was het maar omdat het bed ook ‘gereed’ genoemd wordt en dat kan twee kanten opwerken - tevens aan een begin. Ook in de derde regel van de derde strofe, waarin door het opsommende karakter (en ... en ... en ...) een aanmerkelijke versnelling optreedt, vallen begin en einde samen. Voor een Kouwenaarlezer moet de laatste strofe als een mokerslag aankomen: ‘dat het vlees niet meer smaakt’ is voor een in eetmetaforen grossierende dichter een wel zeer onheilspellend moment. Het is echter opmerkelijk, dat, evenals het titelgedicht uit een geur *van verbrande veren*, het gedicht eindigt met vuur. Was dat in dat gedicht dubbelzinnig, omdat het naast een letterlijk vuur, ook een poëtisch vuur betrof, hier is het al even meerduidig, want Kouwenaar laat het aan de lezer over om te beslissen of die muren slechts contrasteren met de schrikbarend koud geworden ‘men’, of dat ze hun warmte (zullen) afstaan. Het gedicht eindigt, zoals bijna alle gedichten van Kouwenaar, met een gedachtestreep: we zijn er dus nog niet, de tijd staat nog open.

En inderdaad, twee bladzijden verder voorziet Kouwenaar het gedicht ‘een winteravond’ (uit: *de tijd staat open*) dat begint met de regels ‘Lang zitten kijken hoe de verkankerde stam / van de oude vlier verbrandde’ van een contrafact: ‘Eindelijk voorjaar, juichte de vlier in de bloei / van zijn leven nadat zijn verkankerde stamvader / die winteravond in stilte verast was’. Kouwenaar schrijft de oude en nieuwe vlier op onnavolgbare wijze in en door elkaar en dat is natuurlijk op letterlijk niveau ‘in de werkelijkheid’ ‘ook zo’, maar opnieuw gaat het er om hoe hij in het gedicht dood en leven verknoopt, terwijl hij in de daaropvolgende gedichten steeds laat weten dat ‘het vlees bestaat als sneeuw voor de zon’.

De bundel vervolgt met ‘vier variaties bij een drieluik’, kleine, concieze gedichten bij schilderijen van Aat Verhoog, waarin Kouwenaar met zelfspot zegt te ‘zoeken naar woorden om het geheim / te doen kloppen in kreupelrijm’. Dat ‘kloppen’ hier ‘in overeenstemming brengen’ betekent, is waar, maar er klopt ook heel wat leven in de gedichten door.

Daarna is er een afdeling met gelegenheidsgedichten, veelal in opdracht geschreven. Kouwenaar verstaat als geen ander de kunst een dergelijk gedicht zowel van toepassing te laten zijn op de gelegenheid waarvoor hij het schreef, als er een typisch Kouwenaargedicht van te maken dat een veel algemenere geldigheid krijgt. En dus

‘betrapt men de jaren’ ook in deze gedichten. De ogen dwalen langs een gedicht, geschreven voor op een glaswand, letterlijk langs ‘woorden op glas’, ‘maar kijk,’ zegt de dichter, ‘het wordt donker / de winter spelt winter, de zomer spelt zomer / de tijd spelt de tijd’. Er is een geraffineerde beurtzang tussen gedicht en werkelijkheid en ook de beurtzang tussen zomer en winter mag er opnieuw zijn. In het laatste gedicht van dit deel spreekt hij van ‘onzegbare vragen’ en noteert hij ‘het vlees is nog onsterfelijk’. In het woord ‘nog’ neemt hij een voorschot op de laatste afdeling van de bundel, want daarin is het onzegbare gebeurd: het glas ís gebroken, de kamer is geleegd en uit alle macht probeert Kouwenaar de dood leesbaar te maken, want ‘woorden als deze staan voorgoed roerloos’

en zijn daarmee aan de dood onttrokken. Alleen zó is een herinnering te bestendigen: ‘Waar geurde je toen naar, toen, het was / een woord dat er niet was, zomersneeuw, zweem / van lichtweefsel, mondstilte, honinggras’. Het onuitsprekelijke moet in neologismen uitgedrukt worden, maar ook onthutsend ‘gewone’ woorden kunnen dat:

***totaal witte kamer***

Laten wij nog eenmaal de kamer wit maken
nog eenmaal de totaal witte kamer, jij, ik

dit zal geen tijd sparen, maar nog eenmaal
de kamer wit maken, nu, nooit meer later

en dat wij dan bijna het volmaakte napraten
alsof het gedrukt staat, witter dan leesbaar

dus nog eenmaal die kamer, de voor altijd totale
zoals wij er lagen, liggen, liggen blijven
witter dan, samen -

De wens, bijna een gebed, om nog *éénmaal* ‘de’ (!) kamer in al zijn maagdelijke zuiverheid te kunnen betreden, is een wanhopige kreet om nog een beetje tijd samen te hebben, maar - alweer tegelijkertijd - zit daar de zorgvuldig verstopte wens in dat dit dan de ‘totale’ kamer zal mogen worden, waar ‘we’ zullen kunnen *blijven* liggen. Het gedicht is de uitdrukking van het complexe gevoel zowel opnieuw te willen beginnen, als samen te willen eindigen. Om dat te ‘begrijpen’, althans mee te kunnen leven bestaat er maar één taal: deze poëzie. Cesare Pavese noemde dat: een verzwegen schreeuw.

De hele reeks is zo aangrijpend, omdat Kouwenaar de confrontatie met de alom volledige afwezigheid volledig aangaat. Hij doorziet zichzelf ‘door het glas van zijn geest’. Dít zijn woorden van glas die ‘wat zich sprakeloos spiegelt’ in alle pijnlijke helderheid voelbaar maken.

RON ELSHOUT

Gerrit Kouwenaar, *totaal witte kamer*. Quendo, Amsterdam, 2002.

## Willem Broens *Daarbuiten geen toegang voor ruiters VI*

# [Nummer 286]

## Voor de lezers
## *van de redactie*

Zoon van een landarbeider, monteur, autodidact, administrateur, krantenman, vertaler, auteur, Nobelprijswinnaar, de vorig jaar november tachtig geworden Portugees José Saramago (1922) heeft een rijk en bewogen leven achter de rug. Het grootste deel daarvan speelde zich af onder een dictatoriaal regime. De neerslag van zijn levenservaring is terug te vinden in een geëngageerd oeuvre waarin met name de roman *Het evangelie volgens Jezus Christus*, een herinterpretatie van de bijbelteksten uit het Nieuwe Testament, rumoer veroorzaakte om het vermeende blasfemisch karakter ervan. Vertaler Harrie Lemmens analyseerde het boek in het nummer over *Verlossers* (282, juli 2002). Nu dan een *Bzzlletin* die geheel aan hem en zijn werk is gewijd.

José Saramago is in Nederland vooral bekend als romancier. Maar dat is slechts één kant van zijn auteurschap. Hij schreef ook poëzie, toneelwerk, essays en columns, hield tussen 1993 en 1997 een dagboek bij (*Cadernos del Lanzarote*) en liet van zijn onafhankelijke manier van denken en zijn politiek linksgezindheid blijken in tal van redevoeringen. In dit nummer wordt hij in een aantal van deze genres voor het eerst in Nederland gepresenteerd. Naast een voorpublicatie van het eerste hoofdstuk uit zijn nieuwste roman *O Homem Duplicado* die eind dit jaar bij uitgeverij J.M. Meulenhoff verschijnt, zijn dat zijn autobiografie geschreven voor de persmap van de Nobel-stichting, columns waarin hij in zijn familiegeschiedenis duikt, de in Porto Alegre (Brazilië) voorgelezen speech waarin hij zich tegen de moderne maatschappelijke onverschilligheid keert, een effect van de economische globalisering. Daarnaast is er een substantieel fragment uit zijn toneelstuk *In Nomine Dei* over de godsdienstoorlog in de dertiger jaren van de zestiende eeuw, geschreven op verzoek van de stad Münster, en bevat dit nummer een selectie uit zijn dagboekaantekeningen. Het vertaalwerk is steeds van de hand van Harrie Lemmens.

Zijn inmiddels in het Nederlands vertaalde romans worden in essays besproken die ingaan op de diverse aspecten van zijn vertelkunst, zijn virtuoze stijl en politieke houding. Zo gaat Dirk de Schutter in op de dubbelzinnigheid van het woord en de betekenis van het cliché in zijn taalgebruik, situeert Cyrille Offermans de roman *Memoriaal van het klooster* in de traditie van de Barok en de pervertering van het christelijk beginsel. Brigitte Adriaensen laat zien hoe in weer een andere historische roman van hem, *Het beleg van Lissabon*, sociale rechtvaardigheid, gelijkheid en liefde een drie-eenheid vormen. Yves van Kempen analyseert zijn twee allegorische romans *De stad der blinden* en *Alle namen* waarin Saramago aanzien geeft aan de onaanzienlijken. Geert van Istendael demonstreert hoe politieke positiekeuze en vertelkunst elkaar vinden in *Het schijnbestaan*, en Maartje de Kort neemt het door haar vertaalde boek *Het stenen vlot*, door de auteur ooit getypeerd als Portugals wrok jegens het historische dédain van Europa, nog eens onder de loep.

Wie in deze reeks *Het jaar van de dood van Ricardo Reis* mist, verwijzen we naar het essay dat Yves van Kempen daarover schreef in het Pessoa-nummer van *Bzzlletin* (278, juli 2001).

**Yves van Kempen**

## *Met gesloten vizier doorschrijven. Doodschrijven*
## Cesare Pavese (1908-1950). Zijn leven in brieven en dagboeken

**C**esare Pavese was een gecompliceerd man en hij wist het. In zijn dagboek *Leven als ambacht* (*Il mestiere di vivre*, 1951), ongetwijfeld zijn bekendste en beklemmendste geschrift, maar meer nog in de vele brieven, schrijft hij soms schrijnend openhartig over zijn zwakheden en eenzaamheid, zijn angsten, illusies, hebbelijkheden en verlangens waaronder de ambitie om een groot schrijver te worden uiteraard het sterkst was. Hij kent zichzelf al vrij vroeg. Lezend in de brieven uit de jaren direct na zijn middelbare schooltijd, krijg je al snel de indruk met iemand van doen te hebben die nooit jong heeft willen zijn, het in elk geval nooit is geweest. Nauwelijks achttien jaar oud schrijft hij aan Augusto Monti, zijn leraar Italiaans en Latijn op het lyceum D'Azeglio in Turijn waar hij studeerde: ‘De godganse dag zit ik me rot te schrijven en te studeren en wanneer ik helemaal dol geworden het huis uit vlucht, vind ik om me heen een keten van beboste heuvels, waarin het geweldig is om rond te dwalen. En op dit punt verwacht ik, ietwat verwaand misschien, een vaderlijke raad van u: dat ik meer verstrooiing moet zoeken, dat je als je jong bent de bloemetjes buiten moet zetten om het niet meer te hoeven doen als je grijze haren hebt, dat je de wereld niet alleen uit boeken kunt leren kennen, kortom de dingen die iedereen altijd tegen me zegt.’ Een jaar eerder had hij Mario Stuarani, een schoolkameraad, deelgenoot gemaakt van de ‘constante wankelmoedigheid’ die hij in zichzelf had ontdekt, een kwaal vond hij:

> het is een strijd van alle dagen, alle uren tegen de inertie, de moedeloosheid, de angst: het is een strijd, een conflict waardoor mijn geest wordt gelouterd, gehard zoals een metaal in het vuur wordt gescheiden van de gangsteen en hard wordt. Deze strijd, dit lijden dat tegelijkertijd pijnlijk en aangenaam voor me is, houdt me wakker, voortdurend alert, het is, kortom, dat wat de werken uit mijn geest tevoorschijn trekt.

Dit conflict waarin zwaarmoedigheid en vitaliteit voortdurend met elkaar duelleren, zal zijn verdere leven tot aan zijn zelfgekozen dood in 1950 blijven beheersen. Bij herhaling krijgen de componenten ervan in zijn briefwisseling gestalte in zijn tegenstrijdige gevoelens, in zwalkend tasten ‘tussen licht en donker’ zoals hij schrijft, in zijn gevecht met de ‘anarchie die binnen in mij leeft.’ Opvallend is voorts de vaak harde toonzetting. Zijn brieven zijn messcherp geschreven, hier en daar kribbig, soms bijtend, altijd kritisch in

zijn benaderingen van vrienden en vriendinnen, niet minder trouwens in het oordeel over zichzelf. Een andere constante erin is de onvoorwaardelijke liefde voor en verknochtheid aan de literatuur. Enthousiast zet hij zich als redacteur in voor het opbouwen van een buitengewoon literair fonds bij een van de belangrijkste uitgevers in Italië, Guilio Einaudi, onder meer als vertaler van prominente Amerikaanse auteurs als Herman Melville, Dos Passos, William Faulkner en Gertrude Stein. Al dat werk voor anderen, evenals het eigen schrijfwerk, komt hem in terugkerende buien van neerslachtigheid nogal eens als sisyfusarbeid voor. Regelmatig valt hij terug in de gemoedstoestand 'een niemand' te zijn, 'een niets'. Hij is altijd in gevecht met zichzelf, en dat is een eenzame strijd die hij met ambivalente gevoelens opzoekt. 'De enige heldhaftige leefregel: alleen alleen alleen zijn,' staat ergens in het dagboek. De angst om tekort te schieten, om een 'waardeloos cynicus' of een eenzelvig man te worden, iemand die niet in staat is zichzelf te veranderen, is levensgroot en levensbedreigend.

Hij maakt toestanden door waarin hij 'naar ziel en lichaam totaal verdoofd' is, worstelt met de neiging om vrienden en bekenden te hard te vallen, maar het is alsof hij niet anders kan: 'Als Pavese ontstemd is of geërgerd, als hij onder een indigestie lijdt of onder een vlooienbeet, staat hij niet toe dat iemand anders opgewekt en tevreden is.' Een andere keer is het: 'Je weet best dat ik als ik brieven schrijf, de mensen ervan langs geef.', of dreigt hij: 'Ik leef verder met een voor iedereen gesloten vizier, ook voor jou. Aan sommigen zal ik mijn snor laten zien, aan anderen alleen mijn ogen, maar een feit is dit: ik vertrouw niemand. Tot de dag komt waarop ik mezelf niet meer vertrouw, en dan is het gedaan.'

Nog op een andere manier zit zijn karakter hem in de weg. 'Ik kan me niet op het leven storten, ik kan het niet. Om te leven moet je kracht hebben en begrijpen, keuzes kunnen maken. Ik heb dat nooit gekund. Evenmin als van politiek begrijp ik iets van al die andere commoties van het leven.' Toch blijft hij onafgebroken pogen om zijn leven op de rails te houden, zelfs in zijn eenzaamste uren: 'Ik bracht de avond door voor de spiegel om mezelf gezelschap te houden.' Een van de oorzaken van zijn onvermogen iets van het leven te maken, is zijn manie tot zelfvernietiging. Al vroeg overheerst bij hem het gevoel een *raté* te zijn, een mislukkeling in de kleine dingen van het leven en die zijn groter dan grootse ideeën is zijn leefregel: 'Niet ertoe komen zich een huishouden in te richten, niet een vriend weten te behouden, niet in staat zijn een vrouw te bevredigen: niet de kost verdienen zoals iedereen. Dat is de treurigste *raté*.' Overtuigd als hij ervan is dat hij niemands vertrouwen waard is, zou hij het liefst non-existent willen zijn - uit het leven verdwenen. Maar het leven moet geleefd worden, dat is nu eenmaal zijn 'verdoemde bestaan.' Het is paradoxaal genoeg vooral een obsessief

denken over en aan zelfmoord, een mogelijk levenseinde dat zich eerst aan hem voordoet als een duistere, vreesaanjagende verleiding en gaandeweg steeds heviger als een realiteit, dat hem overeind houdt.

## *Verbonden met de verzengende aarde*

Cesare Pavese werd in 1908 geboren in Santo Stefano Belbo, een boerendorp in de heuvels van Langhe, in Piemonte, een streek met een rijke culturele en gastronomische historie. Daar hebben zijn ouders een boerderij waar ze de zomers in doorbrengen. De rest van het jaar woont het gezin in Turijn waar zijn vader kanselier is aan de rechtbank. Veel is er over zijn jeugdjaren niet bekend. Hij heeft er nauwelijks over geschreven en dat terwijl hij zich, voor het eerst tijdens zijn ballingschap in 1935 in Brancaleone in het zuidelijke Calabrië en ouder wordend, steeds indringender verbonden begon te voelen met de weerbarstige natuur van zijn geboortegrond. Zozeer zelfs dat die streek als mythische oergrond een betekenisvolle rol ging spelen in zijn proza en poëzie.

Op zijn zesde verloor Pavese zijn vader, een slag die hij nooit te boven is gekomen. Zijn moeder verstilt, versombert, verbittert en drukt zo, ondanks haar aandacht en zorgzaamheid voor de kinderen, een loodzwaar stempel op het gezin. Die beklemmende sfeer in huis heeft er zeker toe bijgedragen dat hij langzaam maar zeker in zichzelf keerde. ‘Zwijgen is onze deugd’, schrijft hij in *De zeeën van het zuiden* (*I mari del Sud*, 1943) het aan zijn voormalige leraar Monti opgedragen epische gedicht dat direct al de belangrijkste thema's bevat die hij verder in zijn werk aanschouwelijk zal maken: het domein van de jeugdjaren, Piemonte, de verbondenheid met de verzengende aarde in de heuvels, het dorp en de magie van de eigen taal, de angstaanjagende aantrekkingskracht van het stadsleven, en de verbeelding als toevluchtsoord. Het gedicht werd gepubliceerd in 1943. Het was een proeve van zijn nieuwe schrijven, een waarin de oerbeelden uit de kindertijd en het landschap van zijn jeugd geëvoceerd zou gaan worden. Een jaar eerder had hij aan zijn toenmalige vriendin Fernanda Pivano de betekenis daarvan gekarakteriseerd met de woorden dat ‘we een mythe nodig hebben. We hebben universele mythes van de verbeelding nodig, om deze ervaring die mijn plaats is op de wereld op grondige en onvergetelijke wijze uit te drukken. Ik bedacht dat het schrijven over boeren (zij het dan gepsychologiseerd en omgevormd) nog niet voldoende is. Het beschrijven van landschappen is stom. Het is nodig dat de landschappen - of beter de plaatsen, dat wil zeggen de boom, het huis, de wijnstok, het pad, het ravijn, etc. - leven als personen, als boeren, en dus dat ze mythisch zijn.’ In zijn dagboek voegt hij daaraan toe: ‘Hier ziet men opnieuw hoe de terugkeer tot de kinderjaren de dorst naar mythen

kan lessen. De weide, het woud, het strand van de kinderjaren zijn geen werkelijke dingen te midden van de vele anderen, maar eerder *de* weide, *het* strand, zoals ze zich aan ons openbaarden in het absolute en vorm gaven aan onze transcendente verbeelding.' Op een andere plek tilt hij dit idee naar een universele kunstopvatting: 'De moderne kunst is - voor zover van enige waarde - een terugkeer naar de kindertijd. Het blijvende motief is de ontdekking van de dingen, een ontdekking die, in zijn zuiverste vorm, alleen kan plaats vinden in de herinnering aan de kinderjaren. (...) De kunstenaar blijft niets anders over dan zich omwenden en inspiratie zoeken in de tijd dat ze nog geen kunstenaars waren, de kinderjaren dus.'

## *Aangevreten door de literatuur*

In prozavorm krijgt een en ander voor het eerst gestalte in de verhalenbundel *Stilte in augustus* (*Feria d'agosto*, 1944) en een even betekenisvolle als knappe voleindig in *De maan en het vuur* (*La luna e i falò*, 1949), een roman die ontstaan is uit een visioen 'waarop ik een bescheiden Divina Commedia zou kunnen bouwen'. Het verhaal gaat over een man, een bastaard, die naar Amerika is uitgeweken, de *Nieuwe Wereld*, Paveses gedroomde land. Hij had zelf maar al te graag naar zijn *Utopia* willen reizen, speelde zelfs met de gedachte er zich te vestigen maar dat is er nooit van gekomen. Wanneer deze man, de verteller in het boek, na twintig jaar niet onbemiddeld terugkeert naar de oude leefwereld, naar zijn kinderparadijs van weleer, Piemonte, is dat om zijn heimwee te stillen. Zelf inmiddels niet onbemiddeld wordt hij er geconfronteerd met ontworteling, armoede en desillusie. Het is niet moeilijk om dit boek te lezen als een afscheidsdocument.

Nog pas veertien jaar oud weet Pavese zich al 'aangevreten' door de literatuur en stort hij zich gretig op het leger onvergankelijken uit de wereldliteratuur. Hij leest Homerus, Dante, Shakespeare en Hugo 'zonder de reden ervan te begrijpen', in een staat van 'verwarde begeestering', schrijft hij aan Monti in een brief van augustus 1926, waarna hij enthousiast verslag doet over zijn activiteiten en ondertussen een voorschot neemt op een auteurschap dat zich zowel aan het verleden als aan het moderne leven voedt: 'Ik leer Grieks om ooit in staat te zijn ook de Homerische beschaving goed te leren kennen, de eeuw van Pericles, en de Hellenistische wereld. Ik lees Horatius afgewisseld met Ovidius: het is het hele keizerlijke Rome dat ik op die manier ontdek. Ik leer Duits door middel van Faust, het eerste moderne gedicht. Ik verslind Shakespeare, ik lees afwisselend Boiardo en Boccaccio, de hele Italiaanse Renaissance, en ten slotte *La Légende des Siècl es* en *Leaves of Grass* van Walt Whitman, die laatste is de grootste. Zo maak ik, geholpen door de kennis (gering maar steeds groeiend) van de denkwereld van de periode,

mijn omzwervingen door al deze beschavingen die nu alleen nog voordeven in de poëzie, ik raak in vervoering van hun idealen, en in hen zie ik de... weg voor ons en zo bestudeer ik het moderne leven.'

Ondertussen blijft Pavese de contacten met zijn vroegere schoolkameraden continueren in geïnspireerde epistels waarin hij onbarmhartig dicht bij zichzelf probeert te komen. Zijn schrijfsels zijn altijd kristalhelder als het om zijn opvattingen gaat. Schrijven betekent voor hem formulerend zijn eigen gedachte- en gevoelswereld doorgronden, en wel rigoureus, zonder zichzelf te sparen. Hoeveel gewicht hij hechtte aan deze correspondentie mag blijken uit het feit dat hij er al vanaf zijn zestiende een gewoonte van maakte elke brief te dupliceren voor de eigen boekhouding, een gebruik waaraan hij zijn leven lang heeft vastgehouden.

In de herfst van 1927 brengt Augusto Monti hem in het schildersatelier van Mario Sturani in contact met de kring rond Leone Ginzburg, een groep geëngageerde jonge mensen, uitgesproken antifascisten. Cesare Pavese zal zich eerder vanwege hun geavanceerde artistieke belangstelling tot hen aangetrokken hebben gevoeld dan om hun politieke standpunten. Hoewel omringd door een vriendenkring die Mussolini uitgesproken vijandig gezind was, zoals ook zijn eerste grote liefde, Tina, een communiste die hij op de universiteit had leren kennen, evenmin iets van diens opvatting moest weten, houdt hij het politiek bedrijf het liefst op afstand, al suggereren zijn romans wel anders. Hij wist al vroeg dat hij onvoorwaardelijk 'een literator' wilde zijn: 'Ik ben geen politicus en ik heb niets bij de politiek te winnen', verzekert hij Fernanda Pivano in een brief van 2 augustus 1943 nog maar eens.

## *Nutteloze kuisheid*

Dat hij desondanks in 1935 wordt opgepakt vanwege antifascistische activiteiten en drie jaar ballingschap krijgt opgelegd, is een bizarre speling van het lot. En lot betekent bij Pavese altijd noodlot, daarover is geen misverstand mogelijk. In 1932 had hij zich om louter praktische redenen - hij wilde het onderwijs in - opgegeven als lid van de fascistische partij. Hij beschouwde zijn arrestatie aanvankelijk dan ook als een vergissing, zich er niet van bewust dat hij een tijd in zijn gangen was gevolgd. Het was de liefde voor Tina die hem deze valstrik had gespannen, en het zou niet bij deze ene keer blijven dat de liefde zijn leven pijnlijk onderste boven zette. Pavese en de vrouwen is een hoofdstuk apart. Het bezit van allerlei paparassen die hij van haar in bewaring had gekregen - waaronder brieven van haar vriend Altiero Spinelli die om politieke redenen gevangen zat - werden als compromitterend aangemerkt en maakten hem volgens de Verbanningscommissie tot

een gevaar voor de nationale orde. Dat er geen werkelijk politiek motief voor zijn ballingschap was, zal de marteling die zijn internering moet zijn geweest nog zinlozer hebben gemaakt. In de brieven die hij tijdens zijn *confino* schrijft, doet hij regelmatig verslag van zijn gemoedstoestand en de vormen die ze aanneemt, variërend van lusteloos tot opgewekt en wanhopig, en daarin is het vergeefs zoeken naar een ironische noot. Relativeren was voorzichtig geformuleerd niet zijn sterkste kant. Zijn detentie verwerkt hij in de roman *De gevangenis* (*Il carcare*, 1938/1939). Hij vraagt in brieven voortdurend om leesvoer en identificeert zich tijdens deze afzondering gretig met andere literaire bannelingen, met auteurs als Ovidius en Sappho. Welk leven hij er sleet, is te lezen in een brief van 5 november 1935 aan Alfredo Ruata, een oude schoolkameraad: 'Ik houd me onledig met het meest naargeestige tijdverdrijf: ik vang vliegen, vertaal uit het Grieks, vermijd het kijken naar de zee, loop door de velden, rook, schrijf wat aantekeningen, herlees de post uit het vaderland, houd een nutteloze kuisheid in acht.'

De terloopse opmerking over 'wat aantekeningen' is het eerste signaal over het bijhouden van een dagboek. Ongetwijfeld zocht Pavese naar een compensatie voor de hem opgelegde inertie en hij moet die hebben gevonden in een verdere realisatie en uitdieping van zijn schrijverschap. *Beroepsgeheim* was de titel die hij oorspronkelijk in gedachten had, later zou die veranderen in *Leven als ambacht*. Werken betekende voor hem schrijven, schrijven betekende leven, of preciezer gezegd vorm geven aan zijn leven, zoiets als leven in literatuur veranderen. Als waar is wat Albert Camus schrijft, dat zelfmoord evenals een groot kunstwerk wordt voorbereid in de stilte van het hart, dan moet dit werkboek - want dat is het toch vooral - voor Pavese het centrum van zijn oeuvre zijn geweest.

Drie onderwerpen houden hem daarin het meest bezig: zijn zich ontwikkelende opvattingen over literatuur, zijn relatie tot vrouwen en de diverse overwegingen van persoonlijke of meer algemene aard over de ultieme daad die hij uiteindelijk zal plegen, zelfmoord.

## *Overdosis*

Dat hij al vroeg over een zelfgekozen einde speculeerde, blijkt uit zijn correspondentie waarin hij zich directer uit dan in zijn dagboek. Oktober 1926 meldt hij de eerste gedachte daarover aan een klasgenoot, driekwart jaar later, op 12 juli 1927, schrijft hij zijn oude schoolvriend en vertrouweling Tullio Pinelli: 'Het enige dat ik nu en dan nog voel, is een machteloze opflikkering van energie voor literaire werken, stoutmoedige plannen, inspanningen, die ik nooit zal weten te voltooien. En ten grondslag aan die exaltatie van mij, de opperste exaltatie van de gedachte aan de zelfmoord. O, op een

dag zal ik er de moed toe hebben! Uur na uur smacht ik ernaar, al sidderend.' Die dag zal de nacht van de 27ste augustus zijn. Twee dagen eerder had hij een vriend per brief laten weten: 'Nu zal ik niet meer schrijven! Met dezelfde stoïcijnse wilskracht van de Langhe, zal ik mijn reis naar het dodenrijk maken.' De 28ste wordt hij dood gevonden in de hotelkamer van *Albergo Roma*, gestorven aan een overdosis slaappillen. Naast hem ligt zijn favoriete boek *Gesprekken met Leucò* (*Dialoghi con Leucò*, 1953), geschreven in de stijl die hem het liefst was, de dialoog, 'want daarin kun je de absurd-naïefmythische uitingen plaatsen die in bedekte termen de werkelijkheid verklaren.' Met daarin deze laatste wens gekrabbeld: 'Ik vergeef iedereen en ik vraag iedereen vergiffenis. Akkoord? Klets niet te veel.'

Tussen 1926 en 15 maart 1935, de dag waarop hij vervroegd uit zijn ballingschap werd vrijgelaten, richt Pavese zich op de studie van het Engels als gevolg van zijn adoratie van Amerika - voor het land, de taal en de literatuur. Wat hij waardeert aan de Amerikaanse auteurs is hun directheid, hun helderheid, de onopgesmukte manier van vertellen, stijlkenmerken die later in zijn eigen schrijven zijn terug te vinden. Zo liet hij zich voor *Jouw land* (*Paesi tuoi*, 1939) inspireren door *The Postman always rings twice* van James Cain, een roman waarin een voelbare spanning bestaat tussen het leven in de stad en dat op het platteland, een spanning die Paveses eigen situatie in Turijn weerspiegelt. In 1930 sterft zijn moeder. Twee jaar later heeft hij de hoop om Amerika te bezoeken voorgoed opgegeven, mogelijk omdat reizen hem niet bepaald in het bloed zat. Een retourtje Turijn-Rome moet hij al een hele wereldtournee hebben gevonden. Reizen deed hij het liefst in zijn hoofd. Vanwege een ernstige vorm van astma wordt hij vrijgesteld van militaire dienst zodat hij tijdelijk een baan als leraar Engels in een college te Bra kan vervullen. Hij richt zich op de poëzie en in zijn baan als bureauredacteur van uitgeverij Einaudi, in 1942 officieel verkregen, legt hij zich naast het vertalen van spraakmakende, moderne Amerikaanse auteurs ook toe op het essayeren over literatuur. De eerste januari van 1939 noteert hij in zijn dagboek: '*Nu begint het*.' In de daarop volgende tien jaar zal hij vrijwel zijn hele oeuvre bij elkaar schrijven.

## *De ogen van Constance Dowling*

Op 10 april 1936, nauwelijks een maand nadat hij uit zijn ballingschap is ontslagen, maakt Pavese de balans op van zijn leven tot dan toe. Terugblikken is overigens een vast patroon in zijn dagboekhouden, regelmatig bladert hij terug, herleest zijn gedachtenotities, zijn aforismen en commentaren, heroverweegt en herschrijft ze en

voorziet ze van (nieuw) commentaar. Deze evaluatie geeft hij echter een extra gewicht door haar de kwa-

lificatie ‘gewetensonderzoek’ mee te geven. Nogmaals bevestigt hij wat hij al vaker schreef: ‘dat alles wat iemand overkomt is bepaald door zijn hele verleden; dat hij het heeft verdiend.’ Met betrekking tot zijn werk noemt hij zich vervolgens een hedonist, daartegenover analyseert hij zijn levensstijl als bedachtzaam. Een ondeugd zo houdt hij zichzelf voor, want zinnelijk genieten is er niet bij, genot put hij alleen uit zijn onweerstaanbare neiging zichzelf gewetensvragen te stellen: ‘zonder het besluit te nemen ze door daden op te lossen.’ Dan herneemt hij zijn overwegingen over zelfmoord en noteert: ‘Nu ik het morele dieptepunt heb bereikt, waar denk ik nu aan? Ik denk hoe mooi het zou zijn als dit dieptepunt ook materieel zou zijn, als mijn schoenen bijvoorbeeld stuk waren. Alleen zo valt mijn huidige zelfmoordenaars-bestaan te verklaren. En ik weet dat ik voor altijd ben veroordeeld om bij elke hindernis of pijn te denken aan zelfmoord. Dat is het wat me afschrikt: mijn uitgangspunt is de zelfmoord die ik nooit heb gepleegd, die ik nooit zal plegen, maar die mijn gevoel streelt.’

Cesare Paveses niet aflatende flirt met de dood heeft een lange geschiedenis. Voor een deel loopt die parallel met de mislukte liefdesgeschiedenissen die hij kende, te beginnen bij de sportieve Tina wanneer ze tijdens zijn internering voor een ander kiest. Dat ‘verraad’ zoals hij deze onvoorziene breuk in zijn dagboek karakteriseert, snijdt zo diep dat het litteken ervan nog jaren blijft schroeien. De letterenstudente Fernanda Pivano volgt haar op. Twee keer deed hij haar een huwelijksaanzoek, twee keer sloeg ze zijn aanbod af. Ze adoreerde hem alleen platonisch, liet ze later in een interview weten. In de laatste maanden van zijn leven is er dan de passie voor de Amerikaanse filmactrice Constance Dowling aan wie hij *De maan en het vuur* opdraagt en die hij naar zich toeschrijft in de gedichtencyclus met de even aangrijpende als huiveringwekkende titel *De dood zal komen en jouw ogen hebben* (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, 1950). Die liefde is hem evenmin gegund, ze loopt andermaal op een mislukking uit. Haar belofte bij haar vertrek om terug te keren naar Italië, lost ze niet in. Het verlies van Constance Dowling wordt wel gezien als de directe aanleiding tot zijn onherroepelijke beslissing.

Onmogelijk is dat niet. Maar er is meer. Tegelijkertijd zijn er de altijd weer terugkerende buien van depressiviteit, van vertwijfeling en zelfverachting. Vooral in zijn sterfjaar leeft hij tussen hoop en vrees. De roman *De duivel op de heuvels (Il diavolo sulle colline*, 1949) is door de kritiek slecht ontvangen, hij voelt zich daardoor meer dan ooit onzeker:

> Afschuw van het gedane, van de *opera omnia*. Gevoel van ziekelijkheid, van lichamelijk verval. De neergaande boog. En het leven, de liefdes, waar zijn ze gebleven? Ik bewaar een zeker optimisme: ik klaag het leven niet aan, ik vind dat de wereld mooi is en waardig. Maar ik val. Wat ik

heb gedaan heb ik gedaan. Is dat mogelijk? Verlangen, hevige begeerte, angstige behoefte om te grijpen, te bijten, te handelen, Zal dat me nog lukken?

Constance Dowling

Nee dus. Het is 1950, het jaar dat hij niet meer zal voltooien. Met het winnen van de prestigieuze Strega literatuurprijs haalt hij de hoogste onderscheiding binnen die een Italiaans auteur te beurt kan vallen. Ondanks deze erkenning voor zijn hele oeuvre en het besef nu een koning te zijn in zijn vak, zoals hij in zijn dagboek noteert, schrijft hij zich in steeds krampachtiger bewoordingen regelrecht naar de dood toe.

## *IJzingwekkende perfectie*

Nu hij zich ‘wanhopiger en verlorener’ waant dan ooit - er is geen vrouw meer om hem te redden, er zijn geen woorden meer om zin aan zijn schrijversbestaan te geven - alles is immers bereikt, hij kan verder alleen nog falen, nu is het verlangen naar het einde van alles allesoverheersend.

Cesare Pavese was geen zelfmoordenaar van de wanhoopsdaad, hij is er een van de fataliteit, van de onafwendbaarheid. Naar de incubatietijd daarvan is het gissen. Het is niet ondenkbeeldig dat de nooit verwerkte dood van zijn vader allesbepalend is geweest. Daarover zijn tussen de regels van het dagboek door wel aanwijzingen te vinden, in zijn notities waarin hij zijn ejaculatie- en impotentieproblemen laat rijmen met zijn vaderschapswens. Voer voor psychologen, hier nu niet aan de orde. Wel dit. Suïcidaal denken is

synoniem voor geslotenheid, het kent een hermetische universum, ondoordringbaar voor wie er in wil binnentreden. De zelfmoordenaar met lange adem heeft op elk moment en tot elke prijs zijn eigen unieke en onweerlegbare logica. Of beter gezegd, klampt zich daaraan vast. Het doet er niet toe waar die haar wortels heeft, dat is overigens vooral in de eigen idiosyncrasie. Wat ongelegen komt, en dat is elke inbreuk van buitenaf, moet op ieder moment en tot elke prijs worden beheerst - tot in het stervensuur. Iedere levensfrivoliteit van lustgevoel tot uitbundigheid is in laatste instantie onduldbaar, dient te worden gekanaliseerd. Zelfs in de beschrijving van de wanorde hoort de orde te overheersen, meldt een dagboekaantekening van 10 juli, 1947.

Beheersing is een sleutelwoord bij Pavese, zowel op zijn levenswandel van toepassing als op zijn auteurschap. Zijn brieven oordeelt hij, ontlenen hun kracht vooreerst aan een beeldende beheersing. In zijn dagboek is hij tevens intens en stelselmatig op zoek naar modelering, naar 'vorming van innerlijk leven', naar 'een stijl, een model, waar al onze impressies en expressies in moeten vallen en vorm aannemen', naar een ijzingwekkende perfectie. In veel wat hij schrijft wemelt het van geformaliseerde zinnen: herhalingen, bezweringen en bezweringsformules, aforistische en apodictische uitlatingen, naar samenbindende of verbondenheid suggererende aantekeningen, extracten uit een introvert, zo niet potdicht en in elk geval eigengericht leven.

## *Literatuur:*

*Cesare Pavese*, Leven als Ambacht. *Nieuwe, aangevulde en geannoteerde editie met een inleiding van Patricia de Martelaere. Vertaald door Anton Haakman. Amsterdam, De Bezige Bij, 1995*.
*Cesare Pavese*, Een vis in het ijs. Brieven. *Keuze, vertaling en nawoord Yolanda Bloemen. Maastricht, Gerards&Schreurs, 1988*.

*Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van* Bzzlletin. *Hij schreef over literatuur in onder andere* De Gids, Ons Erfdeel *en* Raster. *In 1999 verscheen zijn roman in-verhalen* Koningin-moeder.

**Bart van den Bossche**

## *Pavese, een Italiaans schrijver...*

**W**ie Paveses dagboek of essays ter hand neemt, stelt al snel vast dat het aantal verwijzingen naar moderne Italiaanse literatuur vrij gering is. Zelfs in de jaren na de Tweede Wereldoorlog, wanneer Pavese uitgroeit tot een prestigieus auteur die zichtbaar aanwezig is op de literaire scène, verwijst hij slechts zelden, en dan nog vaak terloops, naar de twintigste-eeuwse Italiaanse letterkunde en naar het eigentijdse literaire debat. De enkele keer dat je al op een verwijzing naar auteurs als Luigi Pirandello of Carlo Levi stoot, is het oordeel bovendien eerder negatief[1]. De oudere Italiaanse letterkunde komt er minder bekaaid vanaf (zo duiken de namen van Dante, Vico en Leopardi wèl regelmatig op in Paveses dagboek[2]), maar het leeuwendeel van Paveses aandacht gaat duidelijk uit naar Franstalige en Engelstalige literatuur, auteurs uit de klassieke oudheid, filosofie, esthetica, antropologie en etnologie. Dat Paveses belangstelling niet in de eerste plaats uitging naar de eigentijdse Italiaanse literatuur blijkt ook overduidelijk uit zijn essays, waarvan een groot deel gewijd zijn aan Engelstalige (vooral Amerikaanse) literatuur, en aan zijn opvattingen over mythe en symboof[3]. Symptomatisch is dat Pavese, wanneer hem in 1950 in een interview gevraagd wordt naar welke hedendaagse auteurs zijn bewondering uitgaat, hij als grootste Italiaanse verteller van dat moment kiest voor... Vittorio De Sica, de regisseur van bekende neorealistische films als *Ladri di biciclette*[4].

Pavese lijkt dus een auteur die zich weinig gelegen laat aan de eigentijdse literaire ontwikkelingen in Italië en bij voorkeur andere horizonten opzoekt. Maar net in die speurtoch naar andere horizonten was hij ook een kind van zijn eigen literaire tijd. Geboren in 1908, maakte hij deel uit van de eerste generatie auteurs die volwassen werd op het moment dat het fascisme zijn heerschappij stevig gevestigd had. Nogal wat van deze jonge auteurs - maar dit geldt ook voor een aantal oudere gildegenoten - volgden reikhalzend de ontwikkelingen buiten de grenzen van hun geografische en literaire vaderland gebeurde. Deze tendens manifesteerde zich duidelijk in de belangstelling van tijdschriften als het Turijnse *Il Baretti* (1924-28) en het Florentijnse *Solaria* (1926-34) voor Europa[5], een ‘Europa’ dat uitgroeide tot een heuse literaire en culturele mythe. Dezelfde zucht naar een tot mythische proporties uitgegroeid alternatief vaderland lag aan de basis van de fascinatie voor de Verenigde Staten die vooral jongere auteurs als Cesare Pavese, Mario Soldati en Elio Vittorini in hun ban hield. Amerika en Europa waren in zekere zin ‘centrifugale mythes’, die deze

1 Cfr. *Il mestiere di vivere*, Turijn: Einaudi, 1990 (eerste uitgave 1952), p. 48 (over *I vecchi e i giovani* van Luigi Pirandello); ivi, p. 330 (over Carlo Levi). Paveses dagboek verscheen in het Nederlands als *Leven als ambacht*, vert. Anton Haakman, Amsterdam: De Bezige Bij, 1995.

2 Over het *leopardismo* van Pavese kan men lezen in Michela Rusi, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna: Longo, 1988.

3 Cfr. *La letteratura americana e altri saggi*, Turijn: Einaudi, 1968 (eerste uitgave 1951).

4 Cfr. *Intervista alla radio*, in *Letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 267.

5 Voor een goed overzicht van het belang van literaire tijdschriften in de Italiaanse literatuur, cfr. Dirk Vanden Berghe, *Literaire tijdschriften 1900-2000*, in Bart Van den Bossche & Franco Musarra (red.), *Italiaanse literatuur na 1900. Deel I: 1900-1945*, Leuven, Peeters, 2002, pp. 201-219.

schrijvers impliciet (en af en toe expliciet) tegenover de ‘centripetale’ politieke en culturele mythes van het

fascisme (in de eerste plaats de mythe van het keizerlijke Rome) en tegen de (ook culturele) autarchie die het regime voorstond.

Vooral in de fascinatie voor de Verenigde Staten speelden verschillende factoren een rol: op politiek en economisch vlak verwees de Amerikaanse mythe naar de liberale democratie; via de bioscoop werd Amerika tot een icoon van de ook in Italië zichtbaar wordende *modern times*; voor jonge schrijvers als Pavese en Vittorini stond Amerika ook symbool voor een literair programma, dat tegenover het vooral op vormschoonheid gerichte Italiaanse kunstproza van de jaren twintig een proza plaatste dat 'direct', 'aards', 'instinctief' en 'vitalistisch' was, waarvan de taal volop putte uit het *slang*, en dat sterk op concrete historische en sociale problematieken betrokken was. De beste voorbeelden van dit proza ontwaarden ze in het werk van Sherwood Anderson, William Faulkner en John Steinbeck. Amerika, zo schreef Pavese in de tweede helft van de jaren veertig, stond model voor een nieuwe manier van kijken naar zichzelf, naar de wereld, voor een proza dat ook daadwerkelijk de confrontatie met die wereld aanging.

Pavese groeide bovendien op in Turijn, een stad die door haar perifere ligging ook letterlijk dichter bij Europa lag, en waar het blijkbaar makkelijker was om over het muurtje te kijken dan in de zowel geografisch als cultureel centraal gesitueerde steden als Firenze en Rome.

## *Postromantische mythes*

De tendens om de blik te richten op wat gebeurde over de nationale en disciplinaire muurtjes heen was dus niet zo uitzonderlijk, maar toch kan men Pavese tijdens de jaren tot aan de Tweede Wereldoorlog op talloze punten enigszins als een *Einzelgänger* beschouwen. In 1930 studeert hij af aan de letterenfaculteit van Turijn met een verhandeling over Walt Whitman, en kort daarna begint hij in verschillende culturele en literaire bladen bijdragen te publiceren over Amerikaanse auteurs van de negentiende en twintigste eeuw als Dos Passos, Dreiser, Lee Masters, Lewis, Melville en Whitman. Weldra verschijnen ook de eerste vertalingen van zijn hand; hij vertaalt werk van onder anderen Sherwood Anderson, Gertrude Stein, Herman Melville, maar ook andere Engelstalige auteurs als Defoe, Dickens en Joyce (van wie hij *A Portrait of the Artist as a Young Man* vertaalde). Pavese verwerft al vrij snel enige bekendheid als vertaler en essayist, en ondertussen timmert hij in stilte aan zijn eigen literaire weg. In 1930 lijkt hij de fase van de puberale, van postromantische mythes krioelende gedichten en dito verhalen definitief af te sluiten: met het lange gedicht *I mari del Sud* (*De zeeën van het zuiden*) slaat hij een volstrekt eigen weg in van epische poëzie: lange gedichten, gesteld in een eenvoudige maar wel sterk ritmische taal, met een verhalend

karakter en duidelijk herkenbare, 'gewone' taferelen. In 1936 wordt een aantal van deze gedichten gebundeld onder de titel *Lavorare stanca* (*Werken is vermoeiend*)[6], maar in een poëtisch klimaat dat onderhand volledig wordt gedomineerd door het hermetisme en door de zoektocht naar het 'zuivere woord' krijgt de bundel maar weinig aandacht. Het boek verschijnt dan wel in de reeks van het in literaire kringen bekende tijdschrift *Solaria*, maar in 1936 is *Solaria* eigenlijk al op sterven na dood. Toch gaat Pavese onverdroten verder op de ingeslagen weg, en in de loop van de jaren dertig begint hij naast gedichten ook korte verhalen te schrijven. In 1938 en 1939 schrijft hij twee korte romans, *Il carcere* (*De gevangenis*) en *Paesi tuoi* (*Jouw land*)[7]*, Paesi tuoi* verschijnt in 1941 bij Einaudi, de Turijnse uitgeverij waar Pavese vanaf 1938 in vaste dienst is als redacteur. De roman *Paesi tuoi* is, net als *Lavorare stanca*, een nogal heterodox werk, dat deze keer echter wèl ruime aandacht krijgt. Het boek valt onmiddellijk op door de directe, eenvoudige en regionaal gekleurde spreektaal van de verteller - een monteur uit Turijn -, en door de voorstelling van het Piëmontese platteland, waarin een rauw en ontluisterend realisme en een archaïsch-primitivstische idealisering van natuur en landleven hand in hand gaan. De literaire kritiek reageerde overwegend positief op dit 'nieuwe' geluid, maar er kwamen toch ook scherp afkeurende reacties, en Pavese zelf gewaagde - niet geheel onterecht - van een klein *successo di scandalo*. In elk geval lijkt zijn publieke carrière nu toch wel uit de startblokken te schieten, en hij publiceert regelmatiger nieuw werk: in 1942 verschijnt de korte roman *La spiaggia* (*Het strand*), tussen 1941 en 1943 laat Pavese in verschillende tijdschriften en dagbladen een hele reeks korte verhalen verschijnen, en in 1943 verschijnt ook een tweede, vermeerderde uitgave van *Lavorare stanca*.

## *Neorealisme*

Na het einde van de Tweede Wereldoorlog wordt Pavese vrij snel beschouwd als een van de vaandeldragers van de op realistische leest geschoeide en politiek-sociaal geëngageerde literatuur die in het culturele en politieke klimaat van net na de oorlog de toon aangeeft en later bekend zal staan als 'neorealisme'. Pavese had zijn faam als wegbereider van het neorealistische proza in de eerste plaats te danken aan het directe proza van *Paesi tuoi*, maar ook aan zijn baan bij de als antifascistisch bekend staande uitgeverij Einaudi en aan zijn belangstelling voor Amerikaanse literatuur, twee zaken die hem een aura van cultureel antifascist bezorgden. Ook de gedichten van *Lavorare stanca* worden nu opgevist en versterken het beeld van Pavese als een geëngageerd schrijver die, wars van de ivoren-toren-mentaliteit die de literatuur tijdens het interbellum had gedomineerd, in zijn werk het 'echte leven' aan bod liet

6 *Werken is vermoeiend*, vert. Frans Denissen en Leonard Nolens, Antwerpen-Amsterdam: De Vries-Brouwers, 1986; onlangs verscheen een nieuwe vertaling van alle gedichten in *De dood zal komen en jouw ogen hebben. De gedichten van Cesare Pavese*, vert. Willem Van Toorn en Pietha De Voogd, Amsterdam: De Bezige Bij, 2001.

7 Alle romans van Pavese werden in 2001 gebundeld onder de titel *Jouw land: verzamelde romans*, diverse vertalers, Amsterdam: De Bezige Bij, 2001.

komen. Zoals zovele schrijvers in de jaren net na de oorlog lijkt ook Pavese dit profiel zelf te willen bevestigen en bestendigen: hij wordt lid van de Communistische Partij, schrijft regelmatig bijdragen voor de partijkrant *L'Unità*, waarin hij zich een geëngageerd schrijver betoont - of, om het correcter te formuleren, waarin hij zijn opvattingen over literatuur tracht te sporen met het algemene politiek-culturele klimaat van het moment. De in 1946 verschenen roman *Il compagno* (*De kameraad*), door Pavese zelf - misschien niet geheel terecht - een 'politieke *Bildungsroman*' genoemd, versterkte die faam nog.

Vanaf 1948 begint het hele plaatje te veranderen. De fase van de enthousiaste maar doorgaans vaag geformuleerde ideeën over de noodzaak van een sterk op sociale en politieke kwesties betrokken literatuur lijkt langzaam maar zeker plaats te maken voor duidelijker omschreven poëticale programma's, waarin de brede ethische en sociale bewogenheid van het eerste uur gekanaliseerd wordt in een meer uitgesproken (partij)politieke richting. Tegelijkertijd lijkt met name de Communistische Partij haar aanvankelijke welwillendheid tegenover het nogal ruim opgevatte 'engagement' van talloze schrijvers in te ruilen voor een striktere (lees: meer orthodox-communistische) cultuurpolitiek, en de verhouding tussen de partij en tal van schrijvers begint dan ook flink te bekoelen. In het geval van Cesare Pavese komt daar nog bij dat in zijn werk een aantal aspecten aan bod komen die een botsing met de *hardliners* van orthodox links onvermijdelijk maken. In 1947 verschijnt *Dialoghi con Leucò* (*Gesprekken met Leucò*), een bundel van een dertigtal dialogen tussen figuren uit de Griekse mythologie; hoewel Paveses interesse voor de mythe eigenlijk reeds bekend was (in 1945 had Pavese reeds de verhalenbundel *Feria d'agosto* gepubliceerd, waarin ook een aantal essays over mythe en symbool waren opgenomen), wisten verschillende critici toch niet goed wat ze met dit boek aan moesten: Pavese, de auteur van 'neorealistische' romans als *Paesi tuoi* en *Il compagno*, blijkt gefascineerd door mythologie! Hoe dan ook, de *Gesprekken met Leucò* leken in een aantal opzichten nog wel verzoenbaar met wat je van een geëngageerd en links geörienteerd auteur kon verwachten (dit geldt onder andere voor de existentialistisch getinte interpretaties van enkele noodlotmythes), maar de zaken lagen moeilijker met Paveses volgende boek, *La casa in collina (Het huis op de heuvel*). Deze roman, verschenen in 1948, bevat het autobiografisch getinte relaas van Corrado, een leraar die in woorden het antifascisme belijdt, maar zich na Mussolini's val uiteindelijk niet aansluit bij het gewapende verzet en vlucht naar zijn geboortedorp, diep in het Piëmontese heuvelland.

Het boek is een indringende en rijkgeschakeerde analyse van de tegenstrijdige gevoelens van een intellectueel die uiteindelijk niet kan of wil deelnemen aan de gewapende burgeroorlog, en zelfs pleit voor een zekere *pietas* voor àlle

slachtoffers van de oorlog, ook de fascistische. Het boek viel heel wat waardering te beurt, maar niet iedereen kon Paveses nuances evenzeer op prijs stellen, en een aantal (communistische) critici zag in het boek een al te verontschuldigende houding voor wat in hun ogen eerder op schuldig verzuim leek. In hetzelfde jaar 1948 start de uitgeverij Einaudi met een door Pavese gecoördineerde reeks van antropologische, etnologische en godsdienstpsy-chologische studies, de zogenaamde *collana viola* of 'paarse reeks', en de namen van politiek aangebrande auteurs als Eliade, Jung, en Volhard doen onmiddellijk enkele wenkbrauwen fronsen: in Paveses belangstelling voor de mythe schemert nu een toch wel erg 'foute' fascinatie voor het irrationele door. In 1949 en 1950 verschijnen de romans *Tra donne sole* (*Vriendinnen*)*, Il diavolo sulle colline* (*De duivel op de heuvels*) en *La luna e i falò* (*De maan en het vuur*), waarin een aantal personages ten prooi lijkt te vallen aan dezelfde 'decadente' of 'irrationele' fascinatie voor de mythe, een fascinatie die afbreuk doet aan hun begrip van de werkelijkheid en aan hun vermogen om positief in te grijpen in die werkelijkheid. Deze kritiek, voornamelijk geopperd in enkele periodieken van communistische signatuur, verhindert niet dat het grootste deel van de literaire kritiek deze romans positief onthaalt, en in 1950 krijgt Pavese voor *La bella estate* (*De mooie zomer*), het drieluik waarin *Tra donne sole* en *Il diavolo sulle colline* zijn opgenomen, de Premio Strega, de belangrijkste literaire prijs in Italië. Zo groeit Pavese tijdens de laatste jaren van zijn leven uit tot een 'hedendaags klassieker', een auteur die een groot literair metier koppelt aan een oorspronkelijke en stimulerende - soms polemisch-provocerende - benadering van een aantal aspecten van het hedendaagse Italië, en die daarvoor zowel door de traditionele bellettristische kritiek als door een deel van de op maatschappelijk engagement geörienteerde kritiek hogelijk gewaardeerd wordt.

## *Getormenteerd*

In augustus 1950 maakt Pavese, ten prooi aan een diepe depressie, een eind aan zijn leven. Paveses zelfmoord heeft er in aanzienlijke mate toe bijgedragen dat zijn hele leven en werk in een tragisch-romantisch licht van crisis, mislukking, eenzaamheid en onvermogen tot communiceren zijn komen te staan, waarbij zowel zijn belangstelling voor de mythe als zijn naoorlogs engagement verschijnen als pogingen om een antwoord te formuleren op existentiële problemen en persoonlijke obsessies. Wanneer in 1952 Paveses dagboek, *Il mestiere di vivere* (*Leven als ambacht*) verschijnt, lijkt het beeld van Pavese als 'neorealistisch' en 'geëngageerd' auteur definitief onderuit gehaald te worden. Pavese treedt in dit dagboek naar voor als iemand die hoofdzakelijk in zijn eigen ziel zat te wroeten, en op literair vlak een haast

exclusieve belangstelling had voor symbool, mythe, beeld en stijl, en zich veel minder druk maakte om de politieke en maatschappelijke betrokkenheid van zijn werk. Het vermeende 'neorealisme' van Pavese leek niet meer te zijn dan een 'misverstand', een poging om de eigen demonen onder controle te krijgen, zelfs een alibi van de auteur om schuldgevoelens over zijn passiviteit tijdens de oorlogsjaren het zwijgen op te leggen. Vanaf de jaren vijftig wordt de associatie tussen Pavese en het neorealisme definitief vervangen door de mythe van Pavese als getormenteerd schrijver, een mythe die de beeldvorming rond de auteur in de jaren vijftig en zestig in belangrijke mate heeft bepaald. En hoewel in Paveses werk wel autobiografische elementen zitten, is het verschil tussen leven en werk nog voldoende groot gebleken om het spook van een al te exclusieve en uiteindelijk reductionistische autobiografische lectuur van zijn oeuvre op afstand te houden. In de loop der jaren is gebleken dat Paveses werk voldoende autonome zeggingskracht bezit om uiteenlopende lezingen mogelijk te maken die tegelijkertijd de specificiteit van zijn oeuvre erkennen èn het in een ruimere context plaatsen. Pavese werd en wordt nog steeds beschouwd als de auteur van een compact maar coherent oeuvre (een honderdtal gedichten, negen romans, een veertigtal korte verhalen, een dagboek, en een boek over mythologische dialogen) dat erin geslaagd is om - ondanks of misschien wel dankzij de aanwezigheid van een aantal persoonlijke obsessies - het tijdsklimaat van de jaren dertig en veertig op een ogenschijnlijk indirecte maar uiteindelijk zeer indringende manier in beeld te brengen.

## *Onuitgesproken premissen*

Aan het slot van deze bijdrage lijkt het toch wenselijk om nog even terug te keren op de relatie tussen Pavese en het neorealisme. In de eerste plaats lijkt het nogal reductief om Paveses 'geëngageerd neorealisme' af te doen als het product van slordig lezende critici. Dat zijn romans geen sociaal-realistische *romans à thèse* zijn, is voor iedereen duidelijk, maar dat betekent nog niet dat zijn keuze voor de Communistische Partij en zijn artikelen in *L'Unità* niet voortsproten uit een oprechte en zelfs coherente keuze. Voor Pavese bestond dat engagement in de eerste plaats in de wil om te verduidelijken waarin volgens hem precies de band lag tussen het maatschappelijke debat van het moment en zijn oeuvre - met inbegrip van de ogenschijnlijk 'wereldvreemde', puur 'literaire' aspecten ervan. Zo beschouwde hij met name zijn poëtica van de mythe als een instrument om de literatuur, de politiek of de samenleving van zijn tijd te confronteren met de onuitgesproken premissen en fundamenten (anders gezegd, met de 'mythes') die aan de basis liggen van hun eigen praktijk en ontwikkeling. Precies daarom is Paveses engagement

in de jaren 1945 en 1946 niet zomaar terug te brengen tot een kortstondige bevlieging die hem ertoe gebracht zou hebben zijn belangstelling voor mythe en symbool even op te schorten; het betekende daarentegen wèl een poging om de algemeen-maatschappelijke relevantie van deze belangstelling aan te geven op een moment dat schrijvers inderdaad geïnterpelleerd werden om zich met maatschappelijke problematiek bezig te houden. In die zin zoekt Pavese toch minstens op een aantal punten aansluiting bij de op sociale en politieke kwesties gerichte tendenzen die de Italiaanse literatuur in de eerste jaren na de oorlog domineren; en hoewel Pavese niet echt voor alles en nog wat op de barricaden stond, kan er op dit punt geen sprake zijn van een ‘misverstand’.

Zo er al sprake is van een misverstand, betreft dit misschien niet zozeer Paveses vermeende neorealisme, maar wel de inhoud van het concept ‘neorealisme’ *tout court*. De term, die voor het eerst opdook in de jaren dertig, werd vanaf 1943 gebruikt om de cinematografische stijl van cineasten als Luchino Visconti, Vittorio De Sica en Roberto Rossellini te definiëren, en waaide in de tweede helft van de jaren veertig over naar de literatuur, waar hij op verschillende manieren gebruikt werd (en nog steeds gebruikt wordt): in enge zin verwijst wordt met ‘neorealisme’ een literair programma aangeduid dat vanaf 1948 in een min of meer gecodificeerde vorm circuleerde in links geörienteerde publicaties, en waarin een op negentiende-eeuwse leest geschoeid traditioneel realisme in de lijn van Alessandro Manzoni en Giovanni Verga werd gekoppeld aan expliciete ideologische boodschappen over antifascisme en klassenstrijd. Tot dit neorealisme *sensu stricto* kan een al bij al vrij beperkt aantal romans gerekend worden, zoals *Le terre del Sacramento* van Francesco Jovine of *L'Agnese va a morire* van Renata Viganò.

In bredere zin wordt de term gebruikt om het hele literaire klimaat van het eerste decennium na de Tweede Wereldoorlog aan te duiden, een klimaat waarin, zoals reeds aangestipt, van literatuur in de eerste plaats geëist werd

dat ze ‘geëngageerd’ en ‘op de werkelijkheid betrokken’ was. In deze doorgaans in algemene termen geformuleerde poëtica was de belangrijkste constante de veroordeling van het *prosa d'arte* dat ten tijde van het fascisme de toon had aangegeven, en dat symbool stond voor een literatuur die in de eerste plaats aandacht had voor de literair-esthetische specificiteit van de tekst en de autonomie van het literaire bedrijf. Op het vlak van de literaire praktijk vormde de geëngageerde literatuur van net na de Tweede Wereldoorlog een bont geheel van zeer uiteenlopende literaire (en niet-literaire) teksten: dit was niet alleen te wijten aan de nogal algemeen geformuleerde poëticale ideeën, maar ook aan de aanzienlijke verscheidenheid van literaire voorbeelden en aan de tendens om specifiek literaire modellen te kruisen met genres en tekstkenmerken die traditioneel als niet-literair worden beschouwd. Sommige critici ontwaren in deze fase van het neorealisme hoofdzakelijk goed bedoelde maar vanuit esthetisch oogpunt slecht verteerbare pogingen om de literatuur politiek en sociaal relevant te maken, maar alles wel beschouwd vormen de eerste jaren na de oorlog een ongemeen boeiende literaire periode, waarin tal van interessante en vaak experimentele kruisingen ontstaan tussen de literaire erfenis van de jaren twintig en dertig en genres die meer op het verhalen van feiten en gebeurtenissen gericht zijn zoals het avonturenverhaal, de documentaire, het dagboek, het ooggetuigenverslag, en ga zo maar door.

## *Uitbreken*

Het oeuvre van Pavese draagt de sporen van een rijkgeschakeerde ontwikkeling; ontstaan tijdens het interbellum, ontwikkelt zijn werk zich willens nillens tegen de achtergrond van (en in dialoog met) een aantal aspecten van de Italiaanse literatuur van die jaren: het kunstproza *an sich* mag Pavese dan wel vreemd zijn, hij geeft wel blijk van een grote aandacht voor stijl, taal en specifieke symbolische betekeniseffecten van literaire teksten - zij het dan wel dat Pavese de precieuze woordkeuze en syntaxis van de kunstprozaïsten en hun voorkeur voor lyrische en statische fragmenten afwijst: in zijn werk spitst de aandacht voor ritme en stijl zich toe op taalregisters die duidelijk bij de spreektaal aanleunen en aangewend worden in teksten met een duidelijke narratieve inslag. Deze band met het *prosa d'arte* treedt het duidelijkst aan het licht in een aantal korte verhalen uit *Feria d'agosto* en in romans als *De gevangenis* en *La casa in collina*, waarin de spreektaal minder uitgesproken aanwezig is, maar ook in andere werken besteedt Pavese grote zorg aan de ritmische kwaliteiten en interne spankracht van zijn proza.

Deze aandacht voor vorm gaat gepaard met een indringend onbehagen dat - hoewel niet rechtstreeks op maatschappelijke kwesties betrokken - toch de grenzen van de eng-literaire blik doorbreekt en speurt naar nieuwe bena-

deringen en horizonten. Paveses belangstelling voor de mythe en voor Amerikaanse literatuur zijn symptomen van deze (onmiddellijk geproblematiseerde) wil om ‘uit te breken’ en een nieuwe literaire dynamiek op gang te brengen. Met deze combinatie van aandacht voor stijl en vorm en onrustig speuren naar andere invalshoeken staat Pavese zeker niet alleen: in de vroege jaren dertig zorgen jonge auteurs als Alberto Moravia, Carlo Bernari, Corrado Alvaro en Elio Vittorini voor romans die als ‘realistisch’ bestempeld worden, maar die eigenlijk veel meer zijn dan dat: zo dit proza voor een nieuw geluid zorgt, is dit ook omdat in hun - vaak ook experimenteel getinte - werk een sterk onbehagen doorklinkt dat veel verder gaat dan de onmiddellijke maatschappijkritische lading die enkele van hun romans lijken te hebben, en die hen, onder andere door het gebruik van een aantal vormprocédés, meer in het verlengde plaats van bij uitstek modernistische auteurs als Joyce of Kafka. Dezelfde auteurs participeren na de Tweede Wereldoorlog ook in het neorealisme (in de breedste zin van het woord), en ook dan vindt men vaak in hun werken (en in die van nieuwe auteurs als Carlo Levi en Italo Calvino), naast een duidelijke algemeen-ethische en maatschappelijke bekommernis, sporen van een rusteloosheid die de ogenschijnlijke stelligheid van hun engagement meteen problematiseert en een of andere vorm van meerstemmigheid oplevert. Deze meerstemmigheid is onder andere structureel zichtbaar in Elio Vittorini's *Uomini e no* (*Mens en niet*), waarin het directe verslag van de partizanenstrijd in Milaan wordt onderbroken door intermezzi waarin de heel wat minder eendimensionele gevoelswereld van het hoofdpersonage aan bod komt. In Paveses romans suggereren periodes van stilzwijgen of regelrechte misverstanden dat vertellers als Anguilla in *La luna e i falò* (*De maan en het vuur*) eigenlijk onbetrouwbaar zijn, en dat wàt ze zeggen eigenlijk slechts één enkele, door hoogstpersoonlijke en vaak slechts zijdelings opgebiechte motieven gekleurde versie van de gebeurtenissen biedt.

Eigenlijk zou je Paveses werk kunnen inschakelen in een heuse ‘modernistische’ stroming die chronologisch na het werk van gedoodverfde modernisten als Svevo en Pirandello te situeren valt, maar die zich door de specifieke politieke en culturele omstandigheden in Italië nooit als min of meer duidelijke tendens heeft kunnen ontwikkelen. Zo er in dit verband al sprake is van een ‘groep’ auteurs, zijn het stuk voor stuk *Einzelgänger* die een eigen ontwikkeling hebben doorgemaakt en wier wegen elkaar af en toe hebben gekruist: tijdens het interbellum hebben tijdschriften als *Il Baretti* en *Solaria* gefungeerd als (veelal kortstondige) kristallisatiepunten van deze ontwikkeling, en na de oorlog werd de bekommernis om maatschappelijke betrokkenheid een kortstondig *trait d'union* tussen de verschillende oeuvres. In dit opzicht is het eigenzinnige oeuvre van Pavese misschien toch, willens nillens, exemplarisch te noemen voor de ontwikkeling van een hele generatie Italiaanse schrijvers.

*Bart van den Bossche (1966) is postdoctoraal onderzoeker van het F.W.O.-Vlaanderen en bijzonder gastdocent aan de K.U. Leuven. Hij publiceerde ettelijke studies over hedendaagse Italiaanse literatuur en over Pavese het boek* Nulla é veramente accaduto *(2001). Daarnaast vertaalde hij Italiaanse poezie, essays en romans van o.a. Claudio Magris, Umberto Eco, Giannia Riotta en Andrea, Zanzotto*.

## Ron Elshout
## *Pavesiaans dagboek*
## Notities bij het lezen van Paveses romans

**N**aar aanleiding van het (her)verschijnen van zijn verzamelde romans heb je het plan opgevat ‘Pavese’ in zijn geheel te (her)lezen. Enkele romans heb je eerder gelezen, alsmede zijn dagboek, *Leven als ambacht*, en een selectie uit zijn brieven, *Een vis in het ijs*. In de herinnering resteren flarden van een atmosfeer: eenzaamheid, moedeloosheid.

Waarom zou je (dan) Pavese (her) lezen?

Als oefening in eenzaamheid.

Dat antwoord verschuift de vraag: waarom zou je ‘oefenen’ in eenzaamheid? Omdat je iets herkent in Paveses *mania di solitudine:* ‘je bent alleen ... je bent geboren om alleen te zijn, maar je hebt niet genoeg aan jezelf en dat weet je.’ En: ‘ofschoon ik overtuigd ben van de ontoereikendheid van alle menselijke betrekkingen, heb ik een vreselijke dorst naar vriendschap en samenzijn, als een oude vrijster.’

Pavese maakt je ervan bewust dat het antwoord op de vraag naar welke kant de balans (alleen zijn, vriendschap en samenzijn) van een leven doorslaat, volslagen afhankelijk is van stompzinnige noodlottigheden. Wat, als hij Milly (1927), het gedroomde Turijnse meisje (1932), E (1932), Tina (1935), Fernanda (1940), Bianca (1946) of Constance (1950) tot een duurzame verbintenis had kunnen verleiden? Zijn dorst moet inderdaad vreselijk geweest zijn.

‘en dat weet je’ - Paveses luciditeit is uiterst pijnlijk.

Literatuur kan de weergave, de verbeelding zijn van gevoelens die zo complex zijn dat er geen ‘gewone’ woorden voor zijn. De ‘gewone’ woorden die we gebruiken om de emoties aan te duiden, slaan die dood. Paveses eenzaamheid is te ingewikkeld en te paradoxaal om af te doen met het woord ‘eenzaam’.

Paveses leven ís een roman. Al op achttienjarige leeftijd spreekt hij er in brieven over dat hij over (niet: aan) zelfmoord denkt. Hij noemt zichzelf nihilist, fatalist; het leven ‘het zieke en onsympathieke bestaan’. Zijn verbanning naar Brancaleone in Calabrië (1935) zou van zijn isolement een concrete

literaire uitwerking zijn, - als het een roman was, maar het is zijn leven.

De traditionele ‘fout’ die door biografen nogal eens gemaakt wordt - het leven te beschouwen *vanuit* één centraal moment dat *tijdens* het leven van de beschrevene in de toekomst gelegen heeft en waarvan beslist niet duidelijk is of daar tijdens het leven al dan niet bewust naar ‘toegewerkt’ werd, is in het geval van Pavese dus geen ‘fout’.

Ik herken Paveses existentiële eenzaamheid, ik onderschrijf zijn opvatting over de ontoereikendheid van menselijke betrekkingen, - waar komt mijn levenslust vandaan?

Het is op zijn minst typerend voor ‘het handschrift’ van Pavese dat hij *Jouw land* begint met twee mannen die de *gevangenis* verlaten en niet minder opvallend dat het daaropvolgende verblijf op het platteland van Monticello voor zijn ikfiguur het isolement niet minder maakt: ‘Anders kon je net zo goed in de gevangenis zitten: de lamp gaat aan en je kruipt op je brits.’

Dat Pavese als kind zomervakanties op het platteland van Piëmonte doorbracht, waar hij later op terugkeek als ‘het verloren paradijs’ (zoals te vinden is in zijn poëzie), laat onverlet dat zijn ervaringen tijdens zijn gedwongen verblijf op het platteland van Brancoleone hem de gelegenheid geboden hebben de plattelandsbevolking met Kafkaëske vervreemding te beschrijven. Het bijna dierlijke dat hij hun toeschrijft in *Jouw land* spreekt boekdelen.

Zelfs tussen hen bevindt zich een afsplitsing van Paveses ‘gedroomde vrouw’ tot wie hij zijn ikfiguur toenadering laat zoeken. Zij sterft door de hand van haar beestachtige broer. De plot - voor zover daarvan sprake is, de dreiging van onheil is constant aanwezig, maar ‘ongericht’ - wordt door Pavese met kille afstandelijkheid beschreven:

> Misschien had Gisella kunnen uitwijken; misschien hadden we hem met zijn drieën nog kunnen tegenhouden; dat denk je later. Talino's ogen werden die van een beest, hij sprong achteruit en plantte haar de vork in de keel. Ik hoorde een lange zucht; en Miliota die van de hof riep ‘Wacht’; en daarop liet Gisella de emmer los die leegliep over mijn schoen. Ik dacht dat het bloed was en sprong opzij, en we hoorden hoe Gisella kreunde: ‘Madonna!’ en ze hoestte en de vork viel op de grond.

Of het aan de vertaling van Frida Vogels ligt, kan ik niet beoordelen, maar

Paveses stijl wordt in *Jouw land* gekenmerkt door het voegwoord ‘en’. Het lijkt de noodlottige en toevallige opeenvolging van de dingen die nu eenmaal gebeuren moeten, te onderstrepen.

Paveses paradox: op een kille, afstandelijke manier de broeierigheid beschrijven.

Hij is *altijd* een buitenstaander: *jouw* land, niet het mijne, nooit.

De eerste alinea van *De kameraad:*

> Ze noemden me Pablo omdat ik gitaar speelde. De nacht dat Amelio zijn rug brak op de weg naar Avigliana was ik met drie, vier anderen de heuvels ingegaan om wat te eten en te drinken - niet ver, je kon de brug zien -, en we hadden gedronken en grappen gemaakt onder de septembermaan totdat we binnen gingen zingen omdat het fris begon te worden. Toen begonnen de meisjes te dansen. Ik speelde - Pablo hier, Pablo daar - maar had er geen plezier in, want ik heb altijd graag gespeeld voor iemand die er iets mee heeft, en die mensen wilden alleen maar om het hardst schreeuwen. Ik tokkelde nog op mijn gitaar toen we op weg naar huis waren, en sommigen zongen. Mijn handen werden nat van de mist. Ik was dat leventje zat.

Paveses springerige, in grote leegte wortelende stijl doet denken aan die van Arnon Grünberg en diens alter ego Marek van der Jagt: het is alsof er tussen de zinnen ‘gaten’ vallen. Hij laat daardoor soms zinshelften hard op elkaar botsen: ‘Ik had geen droevige ervaringen, ik wist dat 's nachts de hele stad in vlammen op kon gaan en mensen konden sterven.’ (*Het huis op de heuvel*)

Pavese gebruikt de vergelijking in *De kameraad* twee maal, vlak achter elkaar (p. 95, 128): ‘eenzaam als een hond’. Ik heb honden gekend die zich minder eenzaam gevoeld moeten hebben dan Cesare Pavese. Tussen deze twee bladzijden in (p. 112) geeft Paveses ‘ik’ er juist blijk van die eenzaamheid te *wil-*

*len:* '... had ik alleen willen zijn' en elders (p. 120) merkt hij op: '... en je huis is overal en nergens' en: 'Terwijl ze praatte, merkte ik dat ik alleen was. Ik merkte het opeens en was bijna blij.' (p. 161)

Paveses afstandelijke stijl - het opsommende karakter van zijn schrijven - roept een gevoel van vervreemding op. Zijn stijl wekt de indruk dat er tussen zijn personages en hun handelen en tussen zijn personages onderling onoverbrugbare afstanden bestaan. In dialogen spreken zij langs elkaar heen; Paveses werk wrijft ons de onkenbaarheid van 'de ander' hevig in. Hij klinkt ook vaak vreugdeloos, doordat bijvoorbeeld 'dansen' en 'lachen' uitsluitend geconstateerd worden. 'Vreugde' wordt niet geëvoceerd, het blijft bij kale mededelingen. Daarom is het des te opvallender dat hij een grimmige vergelijking gebruikt als het om het gevoel gaat vernederd te worden: 'Het was prettig te voelen dat je op de grond lag, dat je als het ware werd vertrapt en niet toegaf.' (p. 165) Je ontkomt er niet aan dat je tijdens het lezen van de masochistische paradox in een flits Paveses levenseinde 'ziet': ooit was het dus niet meer 'prettig' 'als het ware' vertrapt te worden en niet toe te geven.

Wanneer het op seks aankomt vertoont de schrijver Pavese een opmerkelijke pudeur. Was hij in de praktijk net zo geremd? Ook hier overheersen de afstandelijke vaststellingen: 'Ze deed alles, die blonde (p. 163) en Pavese op zijn uitbundigst: 'De hele nacht bleven we bij elkaar, in dat bed. Ze was er zo een die wel van een pleziertje houdt.' Punt uit.

De beschrijving van een *amfora* (in: *De gevangenis*) is erotischer, bij de evocatie niet van een mens, maar van een ding, werken de zintuigen:

> Stefano omklemde met zijn handen de slanke, enigszins vochtige zijden, tilde haar op en bracht haar naar zijn lippen. Met het water kwam een smaak van aarde mee, die zijn tanden stroef maakte, de smaak van de amfora zelf, meende hij, en hij genoot er meer van dan van het water. Het deed denken aan geitenmest, wild en tegelijk heel zoet, en het deed denken aan de kleur van geraniums.

Hoofdstuk VI van *De kameraad:*

> Maar daarna bleef ik met mijn ogen dicht in bed aan heel andere dingen liggen denken; het was alsof ik verschrikkelijk bang was, als een kind, eenzamer dan een hond, en alsof ik iets slechts en wanhopigs had gedaan. Ik kon er niet van afkomen, ik durfde niet te voelen wie ik was, ik wilde dat ik niet wakker werd en ter plekke zou sterven. [...] Ik had medelijden met mezelf, daar kwam het op neer. Ik was als een kind dat ze bloot op tafel leggen, en dan gaan mama en de zussen het huis uit. Ik verborg mijn hoofd en bleef liggen tobben.

Zelfportret als 'ikfiguur'. Als hij vervolgt: 'Ik dacht dat het vermoeidheid was', dan is het in zijn geval zo goed als onmogelijk *niet* aan levensmoeheid te denken. Daar komt bij: als je dit gevoel niet kent, zou je het dan zo kil, bijna analytisch kunnen noteren?

Het werk van Pavese zit vol met paradoxen: zijn behoefte aan eenzaamheid botst met zijn verlangen naar vriendschap, die weer op gespannen voet staat met zijn opvattingen over de ontoereikendheid van menselijke betrekkingen. Zijn sociale betrokkenheid naast zijn drift tot zelfdestructie. Vooral de verhoudingen met vrouwen zijn voer voor psychologen, ook in de romans. *De kameraad* (p. 186):

> 'Wat zijn vrouwen toch voor wezens,' bedacht ik, 'ze heeft al door dat ik me niet veel van haar aantrek.' Er kwam weer een verre woede over me, alsof ze iemand was die ze niet was, alsof het me niet beviel daar bij haar te liggen. Ze had zoveel gezegd over de laatste dagen - zoveel woorden, zoveel plotselinge bewegingen, zoveel blikken waaruit ze had opgemaakt dat ik haar nodig had. 'Het is niet waar,' dacht ik, 'het is een vrouw. Ze wil niet zeggen dat zij degene is die op mij uit is.' Ik had naar huis willen gaan, alleen willen zijn. Moest ik haar dag en nacht om me heen hebben?

Het fragment is exemplarisch, welhaast iedere ontmoeting wordt nog terwijl die plaatsvindt ondergraven door steeds dezelfde hang naar eenzaamheid. Milly, het gedroomde Turijnse meisje, E, Tina, Fernanda, Bianca en Constance, hoewel het niet ondenkbaar is dat Pavese van de laatste een zwaar op de maag liggende koek van eigen deeg gekregen heeft.

*De gevangenis* (1949) is Paveses *Tristia* in proza. Hij laat zijn personage Stefano minder nadrukkelijk klagen dan Ovidius, maar het gevoel van uitgestotenheid is er niet minder om: de zee is een muur - een vergelijking die alleen vanuit het perspectief van een banneling niet mank gaat. Het gevoel van isolement zet een domper op alle ervaringen: 'vredigheid' is een 'pijnlijk soort vredigheid', 'blijdschap' is 'droeve blijdschap', Stefano is 'bijna blij', ervaart iemand als 'bijna vriendelijk' en iets als 'haast hartverwarmend'. De 'onzichtbare wanden' die Stefano om zich heen voelt en die hem 'smartelijk' scheiden van 'zijn tijdelijke makkers' zijn symptomen van een depressie - voor Stefano zolang zijn ballingschap duurt, voor Pavese een *state of mind?* Hij noemt hun beider (?) eenzaamheid: 'lichamelijke eenzaamheid'.

Bij het lezen van veel Pavese verdwijnt de ervaring van de paradox, het wordt één beweging: het isolement opzoeken *terwijl* er de wil is het isolement te vergeten.

In *De gevangenis* staat een dialoog tussen Giannino en de hoofdpersoon Stefano, die kaal weergegeven hier op neer komt:

- Je bent alleen.
- Ik dacht eraan dat ik de mooiste momenten van de hele zomer hierbinnen heb meegemaakt, even alleen als in een gevangenis. Het naargeestigste lot wordt een genoegen: we hoeven er alleen maar zelf voor te hebben gekozen.
- De grappen van het geheugen. We leven onder de mensen, maar wanneer we alleen zijn, denken we aan onze eigen zaken. [...] Vertel me niet dat je er zelf voor hebt gekozen om hier te komen. We hebben ons lot niet voor het kiezen.
- We hoeven het alleen maar te willen, nog voordat het ons overkomt. Er bestaat geen noodlot, er bestaan alleen grenzen. Het ergste lot dat je kan overkomen is de aanvaarding van die grenzen. Je moet ze juist afwijzen.

Deze passage blijft me, dagen nadat ik hem gelezen heb, door het hoofd spoken. Ik denk namelijk niet dat hier uitsluitend Giannino en Stefano met elkaar spreken, het is vooral de schrijver die met zichzelf in dialoog is, in rudimentaire, desalniettemin ingewikkelde denkstappen. Hij laat de vol-

gende spreker steeds iets verschuiven in de redenering, waardoor deze zich uiteindelijk lijkt op te blazen.

Het naargeestigste dat je kan overkomen is veranderbaar in zelfs ‘een genoegen’, wanneer je je maar wijs maakt dat je er zelf voor gekozen hebt. Maar als dat laatste zo is, komt het woord ‘lot’ wel erg op losse schroeven te staan. Dat is dan ook de reactie van de eerste spreker: ‘We hebben ons lot niet voor het kiezen.’ Vreemd genoeg repliceert de tweede spreker niet met de opmerking: ‘Maar je kunt wel doen alsof.’ Hij maakt er een *self-fulfilling prophecy* van en dat past wel bij Pavese: de eenzaamheid willen en daardoor ook eenzaam zijn. Ook tussen de laatste twee zinnen zit een onverdraaglijke spanning. Ik ben het met de spreker eens: ‘de aanvaarding van grenzen’ is één van de ergste dingen die je kan overkomen, want het betekent dat je je erbij neerlegt. Het is één van de redenen waarom ik niet aan *de inhoud van* de poëzie van J.C. Bloem wil, althans nú niet. En, ja, je moet die grenzen dus afwijzen, maar als de aanvaarding van die grenzen *je lot* is, hetgeen Pavese dus blijkbaar overkomen is, wat valt er dan nog af te wijzen? Eigenlijk wil ik niet aan de vraag óf Pavese wel een keuze had. Maar in zijn eigen redenering: als hij voor zijn dood gekozen heeft, is het hem misschien gelukt dat naargeestige lot op te vatten als ‘een genoegen’? Wanneer hij in *Vriendinnen* Rosetta laat vertellen over haar zelfmoordpoging, beschrijft zij hoe gelukkig ze zich voelde: het leek een wonder. En ook de afschuw van het wakker worden. Er was voor Pavese op 27 augustus 1950 niets meer te kiezen, geen grens meer af te wijzen. Noodlot.

In *De gevangenis* is Stefano bang voor zelfverlies: ‘Hij voelde dat stukken van hemzelf in handen van anderen waren.’ Het is goed voorstelbaar en misschien zelfs te vrezen dat Paveses schrijverschap een verbeten poging was om het contact met de wereld te herstellen, maar iedere poging leidt tot zelfverlies: je geeft anderen stukken van jezelf in handen. Het is niet onwaarschijnlijk dat iedere schriftuur hem van zichzelf verwijderde en de kloof tussen zijn betrokkenheid en zijn zelfdestructieve driften dieper en wijder maakte.

Is dit de reden om Pavese te lezen: om me tegen hem af te kunnen zetten? Er begint grimmig verzet in me te kolken wanneer ik lees dat Stefano vol dankbaarheid glimlacht ‘vanwege de eenzaamheid die hem stilaan gevoelloos maakte’. Wie de bij een depressie behorende gevoelloosheid uit ondervinding kent, zal in deze situatie niet zo snel ‘dankbaar glimlachen’.

Eerst denk ik nog aan ironie, maar uit de toon van de context blijkt geen enkele spotlust. Toch is het de ironie ten top om tegen de achtergrond van Paveses Milly, het gedroomde Turijse meisje, E, Tina, Fernanda, Bianca en Constance broodnuchter opgetekend te zien: ‘om werkelijk alleen te zijn was maar een kleinigheid nodig: onthouding.’

> Ook nu hoorde je soms stemmen opklinken en in de verte lachen, maar het grote duister drukte zwaar, bedekte alles, en de aarde was weer woest en eenzaam geworden, zoals ik hem als jongen had gekend. Achter de velden en de wegen, achter de huizen van de mensen en onder je voeten, broedde het oeroude, onverschillige hart van de aarde in het duister, en leefde in kloven, in wortels, in verborgen dingen, in kinderangsten. Ik begon me destijds te verliezen in jeugdherinneringen. Het leek of ik onder de wrok en de onzekerheden, onder de wens alleen te zijn, mezelf als kind ontdekte om een metgezel, collega of zoontje te hebben. Ik zag de streek waar ik gewoond had weer voor me. Wij waren alleen, de jongen en ikzelf. Ik herleefde de woeste ontdekkingen van toen. Ik leed wel, maar met de wrokkige houding van iemand die zijn medemens niet aanvaardt of liefheeft.’ (*Het huis op de heuvel*)

Wie op deze wijze, nota bene met naar de bijbel verwijzende formuleringen, afstand doet van elke vorm van metafysisch denken en de confrontatie met het onverschillige hart van de aarde' aangaat, staat voor een *tabula rasa* dat hij zelf zin moet geven, maar Pavese vindt wrok, die hij elders ‘voldaan’ noemt, onzekerheden, de wens alleen te zijn en kan ‘zijn medemens’ zelfs niet aanvaarden, laat staan liefhebben. Hij vindt uitsluitend zichzelf, opnieuw: *tabula rasa*. Misschien niet woest, maar wel tot zijn eigen schrik: ledig. Nog in hetzelfde boek rekent hij met zichzelf af, wanneer hij Cate tegen zijn ikfiguur laat zeggen: ‘Ik herinnerde me iets dat je een keer tegen me had gezegd, dat het leven alleen waarde heeft als je voor iets of iemand leeft...’

Het is somtijds opmerkelijk hoeveel aandacht Pavese schenkt aan de dingen die gebeuren in de marge van zijn vertelling, kleine gebeurtenissen die slechts zijdelings, vanuit een ooghoek opgemerkt worden. Zo is Corrado in

*Het huis op de heuvel* in gesprek met ‘de oude vrouw’. Pavese onderbreekt de weergave van het gesprek met:

> Ik groette Fonso vanuit de verte. Hij had iets naar me geroepen met een handgebaar. Ze riepen door elkaar, pakten elkaars appels af en renden rond. Cate kwam naar ons teruggelopen. Uit het huis werd geroepen. Er ging een donkere deur open en iemand zei: ‘Fonso, het is tijd.’ Allemaal, de meisjes, de jongens en het kind, renden ze op ons af, stoven voorbij en verdwenen.

Het dient slechts ten dele de *coleur locale* en Pavese laadt soms de verdenking van redundantie op zich, maar hij is daarin vooral een realist: zo is de chaos die het leven nu eenmaal is.

> Ik kwam beneden bij de bron, in het valleitje van dik en moerassig gras. Tussen planten waren vlekken hemel en hellingen in de lucht te zien. Er was in die frisheid een schuimende, bijna zoutige geur. Wat doet de oorlog ertoe, wat doet het bloed ertoe, dacht ik, met zo'n hemel tussen het groen? Je kon aan komen rennen, je in het gras werpen, spelen dat je op jacht was of in een hinderlaag lag. Zo leefden de reeën, de hazen en de kinderen. De oorlog liep morgen af. Alles werd weer als vroeger. De vrede, de oude spelletjes, de afgunst kwamen weer terug. Het vergoten bloed was in de aarde getrokken. De steden herademden. Alleen in de bossen veranderde niets, en waar een lichaam was gevallen groeiden weer wortels. (*Het huis op de heuvel*)

In pakweg tien regels scheert Pavese van een romantisch aandoende vluchtpoging via de onbekommerde onschuld van de reeën, hazen en kinderen naar totaal cynisme. Het is ongetwijfeld zijns ondanks dat hij in de onverschillige aarde uitkomt bij een nieuw begin: wortels.

Op één bladzijde (in: *Het huis op de heuvel*): ‘Je wordt alleen geboren en gaat alleen dood.’ En: ‘Maar pleegt iemand ooit zelfmoord om echt te verdwijnen?’ Dat laatste is schijnbaar een retorische vraag die tot filosofisch gepeins kan leiden, maar Pavese bléef: in en dankzij de literatuur.

Het geboortehuis van Cesare Pavese

Pavese is geen agnost, maar een atheïst: ‘(...) de kerk weer binnengaan, een mis bijwonen - een zinloos gebaar. Het mooiste van de cultus, van de altaren, van de lege kerkruimtes, was het moment dat je buitenkwam om onder de hemel op te ademen, als de grote deur weer dichtviel, en je vrij en levend was.’ Maar wie iedere religieuze metafysica afwijst, moet wanneer hij ‘vrij en levend’ is aan de vrijheid en dat leven zelf zin kunnen geven. Pavese is daar tot hij zijn laatste woorden in zijn exemplaar van *Gesprekken met Leuco* schreef toe in staat geweest. Zij gelukservaringen, het onder de hemel opademen, zoals hij er één in het vijftiende hoofdstuk van *Het huis op de heuvel* beschrijft, lijken zich minder vaak voor te doen dan zijn aanvallen van cynische onverschilligheid. Je vindt althans van de tweede meer weerslag in zijn schrifturen dan van de eerste. En verd... een paar alinea's na het hierboven geciteerde laat hij zijn alter ego opmerken: ‘Als je nergens in gelooft, leef je niet.’ Of dat ‘geloven’ hier nu religieus geduid moet worden of niet, doet er feitelijk niet zo veel toe, uit zijn pen is het welhaast een *gotspe*. Het is dan ook van een volstrekte ironie dat Pavese zijn hoofdpersoon laat onderduiken in een priesterschool. Het zestiende hoofdstuk eindigt met de eed: ‘Ik zwoer dat ik hier nooit meer weg zou gaan, als het kon.’ De laatste drie woorden zijn onbetaalbaar: ze maken de zojuist gezworen eed volstrekt waardeloos - natuurlijk kon dat niet.

Maar ook hier verstrikt Pavese zich in een paradox, want om God te ontroeren, om hem bij je te hebben, moest je al afstand hebben gedaan, want voor God is niet het leven maar de dood belangrijk en een vrede aan gene zijde

van het graf wilde ik niet, laat hij zijn alter ego droogweg mededelen. De paradox is, behalve door Paveses ikfiguur te ontheffen van zijn status als alter ego, nog op een andere manier oplosbaar: nog niet.

Het is onbegrijpelijk dat een gebonden editie van 861 pagina's in de verantwoording zegt dat ‘voor deze editie de vertalingen werden herzien’, terwijl men aantreft: ‘Pas op het moment dat ze langzamerhand aan het donker was geweest’ (p. 469); ‘Amelia zei dat Guido te goed van vertrouwen was, dat de sleutel van het atelier aan Rodrigues gaf’ (470); ‘meerdere deuren’ (471); ‘de portiek’ (472); ‘Ze aarzelde opnieuw tussen de vier deuren in de gang, kon beslissing nemen en...’ (472); ‘hij zou tegen me dat ik een vrouw ben’ (480); ‘De dag kwam Amelia tussen de middag...’ (481); ‘Rodrigues liet zich bij na nooit zien’ (508); ‘tweed’ (i.p.v. ‘twee’, 534); ‘Als muziek wilt (...) kan ik een plaat opzetten’ (589); Als op de Greppo was geboren...’ (594) en: ‘Wil je zo graag op de Eeuwige Vaderlijken?’ (598).

Gelukservaringen, het intense gevoel te léven en de daarbij behorende luciditeit - Pavese moet ze gekend hebben om ze zo te kunnen beschrijven:

> Elke keer dat ik op het water gezweet had, bleef mijn bloed de hele dag fris, versterkt door de botsing met het water. Het was of de zon en het leven van de stroom me hadden doordrenkt met hun weldadigheid, een blinde, vrolijke en schuchtere kracht als van een boomstam, van een beest uit het bos. Ook Pieretto genoot van de ochtend als hij's morgens meekwam. Wanneer we op de stroom naar Turijn afzakten, onze ogen schoongespoeld door de zon en het duiken, strekten we ons uit om te drogen, en de oevers, de heuvel, de villa's, de omtrekken van bomen in de verte stonden in de lucht gegraveerd.

Maar hij zou zichzelf niet zijn als hij de evocatie niet onmiddellijk van een contrapunt voorzien had. Hij laat Pieretto zeggen:

> Niets ruikt meer naar dood dan de zomerzon, het felle licht, de uitbundige natuur. Jij ademt de lucht in en ruikt het bos en merkt dat de planten en de beesten schijt aan je hebben. Alles leeft en vergaat. De natuur is de dood...

In ‘Het leven van Cesare Pavese’, het nawoord bij zijn vertaling van Paveses *Leven als ambacht*, bevestigt Anton Haakman mijn vermoeden dat *Vriendinnen* voor een deel - en misschien zelfs een heel groot deel - een gesprek met Pavese zelf is. Kort samengevat schrijft Haakman:

> In *Tra donne sole is een* vrouw de hoofdpersoon. Niettemin is deze roman sterk autobiografisch. Vergeefs zoekt Clelia in haar geboortestad Turijn naar de wereld van haar kinderjaren. Haar zelfverzekerdheid heeft veel te maken met Paveses eigen angst voor het succes dat hij nu heeft, voor de roem die hij bezig is te behalen - zijn angst dat het schrijven hem te gemakkelijk afgaat en dat hij bezig is gevoelloos te worden en virtuoos. Dat hij het contact met degene die hij als kind was, begint te verliezen. Clelia's ‘tegenspeelster’, een meisje dat het niet haalt en zelfmoord pleegt, vertegenwoordigt het alternatief; haar zelfmoord lijkt in details op de zelfmoord die Pavese zelf zal plegen.

Ook als je deze opmerkingen van Haakman niet kent, vermoed je tijdens het lezen van de roman een ‘onderstroom’ die essentiëler, existentiëler is dan oppervlakkige beschouwing van de verhaallijn doet vermoeden.

Wanneer Clelia met ene Morelli de eerste zelfmoordpoging van Rosetta Moli, ‘het schandaal van gisteren’, bespreekt, leidt dat tot dit dialoogje:

- [...] Prima mensen. Maar hun dochter is gek.
- Gewoon stapelgek?
- Het blijft nooit bij één poging.
- Wat zeggen de mensen ervan?
- Dat weet ik niet. Naar dat soort praatjes luister ik niet. Het is net als met die geruchten in de oorlog. Alles is mogelijk. Er kan een man achter zitten, het kan ook woede zijn, ergernis. Maar er is maar één ware oorzaak.

Alsof het zo moet zijn staat dit woord als laatste op de bladzijde. Wie nu gretig omslaat, omdat hij die ene oorzaak wil weten, wordt door Pavese in de kou gezet: onmiddellijk gooit hij het gesprek over een andere boeg.

Pavese kende die ‘ene ware oorzaak’, ongetwijfeld, maar houdt hem voor zich.

Aan het eind van hoofdstuk XII spreken ene Momina en Rosetta met elkaar over Rosetta's mislukte zelfmoordpoging:

> Rosetta ademde zwaar en deed geen poging om te glimlachen.
> Momina vroeg: 'Hoe laat heb je dat slaapmiddel ingenomen?'
> Maar daar gaf Rosetta geen antwoord op. Ze haalde haar schouders op, keek om zich heen en vroeg daarna zachtjes en aarzelend: 'Hebt u echt gedacht dat ik mijzelf had doodgeschoten?'
> 'Als je het echt wilde,' zei Momina, 'had je beter kunnen schieten. Nu is het mislukt.'
> Rosetta keek mij vanuit haar diepliggende ogen verschrikt aan - op dat moment leek ze een ander - en fluisterde: 'Daarna ben je er nog erger aan toe dan eerst. Dat is om heel bang van te worden.'

Jeroen Brouwers verwijst in zijn boeken over schrijverzelfmoordenaars, *De laatste deur* en *De zwarte zon*, vaak naar Pavese en citeert hem, maar heeft geen apart essay aan hem gewijd. Hij zou het ongetwijfeld met Haakman eens zijn geweest: dit zijn (literaire) voorafspiegelingen van keuzes die Pavese, wellicht op het moment van schrijven onbewust, gemaakt heeft. Het is alsof hij hier 'in fictie' overweegt wat hij op 27 augustus 1950 zal doen. Hij is, opnieuw, in gesprek met zichzelf, tegen zichzelf: 'Je kunt niet meer van een ander houden dan van jezelf. Wie zichzelf niet kan redden, kan niemand redden.'

Híj nam wél genoeg slaapmiddel en voorkwam 'nog erger'. Hij moet toen al geweten hebben wat 'nog erger' inhield. Bijna achteloos staat er: 'Zo praatten we verder, over de spiegel en over de ogen van iemand die zelfmoord wil plegen.' Pavese moet die blik kennen als hij dit schrijft - uit de spiegel.

Pavese schrijft op zeker moment in *Vriendinnen:*

> Momina glimlachte op die ontevreden manier van haar. Ze gaf geen antwoord, maar zei tegen Loris dat ze met die en die had gepraat, die dit en dat had gezegd, en Loris, die op het bed zat en zijn enkel vasthield, bromde wat; Mariella mengde zich er met luide stem in en ze praatten en lachten, en Nene zei: 'Gekkenwerk', en ze hadden het verder niet meer over het toneelstuk. [...] Zo gingen ze door, en Momina sprong van de hak op de tak [...]', terwijl de gedachten van Clelia afglijden naar uiterlijkheden.

‘dit en dat’, ‘die en die’ - alsof het er niet toe doet en waarschijnlijk is dat ook zo. De generatie Nix bestond al lang, ook als literaire stijl. Pavese is meester in het optekenen van vlakke opsommingen van nietszeggende bezoeken en gesprekken.

Als er één roman Paveses *recherche du temps perdu* is, dan is dat zijn laatste, *De maan en het vuur*. Hoofdpersoon Nuto doet verwoede pogingen opnieuw samen te vallen met de wereld van zijn jeugd. De roman is minder een verháál dan een bij vlagen ontroerende evocatie van zijn leven ‘toen’ en ‘nu’: ‘Kan ik iemand uitleggen, dat wat ik zocht alleen maar was iets te zien wat ik al had gezien?’

Paveses engagement met de plaatsen uit zijn jeugd komt niet tot uiting doordat hij ze romantiseert, hij heeft integendeel ook een eerlijk en scherp oog voor de schaduwzijden. Die worden ook zonder aarzelen zichtbaar gemaakt in vaak scherpe tekening:

> Dat Valino nu met zijn schoonzuster sliep was tot daaraan toe - wat moest hij anders? - maar er gebeurden afschuwelijke zaken in dat huis: Nuto vertelde me, dat je de vrouwen hoorde schreeuwen op de vlakte van de Belbo als Valino zijn riem losmaakte en ze ranselde als beesten, en hij sloeg Cinto ook - het was niet de wijn, zoveel hadden ze niet, het was de armoede, de razernij van dit leven dat geen uitweg bood.

En:

> Ze was naar een vroedvrouw in Costiglione gegaan en had het laten wegmaken. Ze zei tegen niemand iets. We kwamen twee dagen later te weten waar zij geweest was omdat zij het treinkaartje nog in haar zak had. Ze kwam terug met kringen om haar ogen en met het gezicht van een dode - ze ging op bed liggen en vulde het met bloed. Zij stierf zonder een woord te spreken, niet tegen de priester en niet tegen de anderen. Ze riep alleen zacht: ‘Papa.’

Het landschap is hard, het leven is er hard, de mensen zijn hard en Paveses taal is navenant.

Ook Paveses alter ego in *De maan en het vuur* is een ontwortelde en blijft het

grootste deel van de roman een buitenstaander: ‘Ook het verhaal van de maan en het vuur kende ik. Alleen, had ik gemerkt, ik wist niet meer dan dat ik het wist.’ [...] Paveses tragiek zit er in dat hij (uit zijn jeugd?) wéét hoe het voelt om géén buitenstaander te zijn, je wortels te voelen, ‘je hebt ‘het’ dan ín je en, omdat het vanzelfsprekend is, ‘het’ hoeft niet onder woorden gebracht te worden. Het schrijnende gevoel dat gevoel voorgoed kwijt te zijn, je dat gevoel alleen nog te kunnen herinneren:

> Ik had daarentegen geen zoon, om van een vrouw niet te spreken - wat is deze vallei voor een gezin dat van de zee komt, dat niets van de maan en de vuren weet? Je moest het in je hebben, in je hebben als de wijn en de polenta, dan wist je het zonder dat je erover hoefde te praten, en alles wat je al die jaren met je hebt omgedragen zonder het te weten, begint nu te leven bij het knarsen van een wagen, bij een koe die met zijn staart slaat, bij de smaak van een minestra, bij de stem die je 's nachts op het plein hoort.

‘Hoe meer de dingen en de gesprekken die mij raakten dezelfde waren als vroeger [...] hoe meer plezier ik erin schepte.’ Plezier, Pavese? Jawel, als het maar was *als vroeger*, ‘maar de gezichten, de stemmen en de handen die me moesten aanraken en herkennen, waren er niet meer. Waren er al lang niet meer. Wat er overbleef was als een plein de dag na een kermis, een wijngaard na de oogst, alleen een café ingaan als een vrouw je heeft laten staan. [...] Ik kwam van te ver weg - ik hoorde niet meer in dat huis, ik was niet meer als Cinto, de wereld had me veranderd.’ Die ontworteldheid, die eenzaamheid - daarvan is het hele werk van Cesare Pavese doortrokken. Hij is afgesneden van de jongen die hij ooit was en - misschien wel daarom - van een vrouw, *de* vrouw die deze eenzaamheid zou kunnen doorbreken. In *Stilte in augustus* analyseert Pavese het op zijn scherpst:

> Er is iets in mijn herinnering aan mijn kinderjaren dat niet de vleselijke tederheid van een vrouw verdraagt. In die zomers, die nu in mijn herinnering één enkele kleur hebben, smeulen ogenblikken die door een gewaarwording of een woord opeens weer oplaaien, en dan valt opeens de afstand weg en kan ik haast niet geloven dat er zoveel vreugde is terug te vinden uit een tijd die is verdwenen en bijna verloren gegaan. Een jongen - was ik het? - bleef op een nacht staan aan de kust - met boven hem de muziek en de onwerkelijke lichten van de cafés - en hij rook de wind - niet de gewone zeelucht, maar de plotseling in een kortstondige

> windvlaag aangedragen geur van exotische, tastbare, door de zon verschroeide bloemen. Die jongen zou kunnen bestaan zonder mij; feitelijk bestond hij ook zonder mij, en hij wist niet dat zijn vreugde, hoe ongelooflijk ook, na zoveel jaren weer zou opbloeien in een ander, in een man. Maar een man veronderstelt een vrouw, *de* vrouw; een man kent het lichaam van een vrouw, een man moet een vrouw omhelzen, strelen, teisteren, zo'n vrouw die, zwart van de zon, heeft gedanst onder de lampions van het strandcafé. De man en jongen kennen elkaar niet en zoeken elkaar, zij leven met elkaar zonder het te weten, en wanneer ze elkaar terugvinden hebben ze behoefte aan alleen zijn.

Je weet wat je van Pavese scheidt: je realiseert je weliswaar dat je een product bent van het verleden, maar anders dan bij hem verdragen je herinneringen juist wel de vleselijke tederheid van een vrouw, de vrouw; je hebt een zoon en weliswaar kende de jongen die je ooit was de man niet die je nu bent, maar dat hij ooit bestond zonder je, kan je niet schelen zolang die man die jongen nog maar herkent. Het leidt er onherroepelijk toe dat je - in de woorden van E. du Perron en Jeroen Brouwers - solidair bent met Pavese *tot* aan zijn laatste avontuur en zijn oplossing van wat hem kwelde.

Díe eenzaamheid, kun je die ook *niet willen*?

*Ron Elshout (1956) is dichter*, *essayist en redacteur van* Bzzlletin.

## Marc Reugebrink
## *Het geluk van de kunst*
## Over Cesare Pavese

**E**r is één zin van Cesare Pavese die hem meer dan alle andere zinnen voor mij uittekent: ‘Ze noemden me Pablo omdat ik gitaar speelde.’ Het is de eerste zin van *De kameraad* (*Il compagno*, 1947). Op het eerste gezicht is dit geen erg bijzondere zin, ook al is het dan de beginzin van een roman. Het is zo'n zin waar je gemakkelijk overheen leest, die er staat om onmiddellijk weer vergeten te worden, zo lijkt het. Het is geen ouverture, hoogstens een opmaat. Waarom nu juist deze zin Pavese voor mij meer dan alle andere uit zou tekenen, is me zelf overigens niet geheel duidelijk. Als ik aan Pavese denk, ligt het voor mij, net als voor vele anderen, eigenlijk meer voor de hand om andere zinnen te citeren, bijvoorbeeld die (veelgeciteerde) slotzin van zijn dagboek: ‘Ik schrijf niet meer.’ Het is de zin waarmee Pavese voorgoed werd wat hij waarschijnlijk wel altijd zal blijven: de schrijver die - ‘op het hoogtepunt van zijn roem,’ zoals het dan altijd heet - zelfmoord pleegde, een daad die, zoals bij vrijwel alle schrijvers die door eigen hand sterven, sindsdien zijn schaduw naar achteren werpt. Het is de reden waarom ik dergelijke zinnen liever vermijd: de zelfmoord van een auteur versmalt zijn werk gewoonlijk tot die ene daad en dringt een interpretatie op waarin meestal veel is vergeten. Men denkt bij Pavese sindsdien bijvoorbeeld inderdaad eerder aan *slot*zinnen, en in zijn werk legt men nog eens extra nadruk op de wurgende eenzaamheid van de auteur. In zijn poëzie zoekt men vooral de ‘l'uomo solo’ op, ‘de man alleen’ die in nogal wat gedichten voorkomt. En ook in zijn proza dringt die eenzaamheid zich op, de eenzaamheid en het zwijgen.

Eenzaamheid kan men natuurlijk ook heel goed in de beginzin van *De kameraad* ontdekken. De zin herinnert sterk aan Melville's beroemde ‘Call me Ishmael’, de openingszin van *Moby Dick*, een boek dat Pavese in de jaren dertig vertaalde en dat hij dus zeer goed gekend zal hebben. Maar die verwantschap laat ook meteen het verschil zien. De haast onverschillige terloopsheid waarmee Melville's verteller zichzelf zijn naam geeft, duidt op een levenshouding zoals die onmiddellijk in de daaropvolgende regels aan de dag treedt: ‘Call me Ishmael. Some years ago - never mind how long precisely - having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation.’ Hoewel achter het zo goed als onvertaalbare ‘spleen’ nu ook niet onmiddellijk veel vrolijkheid schuil gaat, ontbreekt het Ishmael niet aan

daadkracht. Ondanks de zwaarmoedigheid of zelfs woede (‘landerigheid’, zoals een oude vertaling van *Moby Dick* het al te vriendelijk noemt) van zijn ‘spleen’ is Ishmael een trotse negentiende eeuwer, een Robinson Crusoëachtige figuur die zich, teruggeworpen op zichzelf, opstelt tegenover de wereld om die vervolgens naar zijn hand te zettten. Hij is zijn eigen bezit, ook al weet hij dan met zichzelf even niet zo goed raad.

Dat is in Paveses zin anders. Het zijn de anderen die Pablo hier zijn naam geven. Niet omdat hij zo heet - dat blijft ook bij Melville uiteindelijk in het ongewisse - maar omdat hij gitaar speelt. Alle gitaristen heten Pablo, ook al heten ze in werkelijkheid anders. De verhouding tussen mens en wereld, tussen individu en gemeenschap, is dus van meet af aan bij Pavese een andere dan bij Melville. Ishmael is een keuze; Pablo is een lotsbestemming. Men is wat men volgens anderen zijn moet. Dat betekent niet dat men dat volgens zichzelf dan ook is. Uit wat op de openingszin van *De kameraad* volgt, kun je afleiden dat Pablo niet volledig samenvalt met wat men van hem maakt: de muzikant die door iedereen altijd vol enthousiasme wordt begroet, maar naar wiens muziek soms niet eens wordt geluisterd, een nonpersoon kortom, die dient ter stoffering van het bestaan van de anderen, een bestaan waaraan hij zelf niet werkelijk, of toch alleen als juist Pablo deel heeft:

> De nacht dat Amelio zijn rug brak op de weg naar Avigliana was ik met drie, vier anderen de heuvels ingegaan om wat te eten en te drinken - niet ver, je kon de brug zien -, en we hadden gedronken en grappen gemaakt onder de septembermaan totdat we binnen gingen zingen omdat het fris begon te worden. Toen gingen de meisjes dansen. Ik speelde - Pablo hier, Pablo daar - maar had er geen plezier in, want ik heb altijd graag gespeeld voor iemand die er iets mee heeft, en die mensen wilden alleen maar om het hardst schreeuwen. Ik tokkelde nog op mijn gitaar toen we op weg naar huis waren, en sommigen zongen. Mijn handen werden nat van de mist. Ik was dat leventje zat.

Maar veel verder dan deze laatste constatering komt Pablo aanvankelijk toch niet. Hij heeft geen welomschreven idee van een eigen identiteit die hij met succes in kan zetten tegen wat de anderen van hem maken. De afkeer van zijn leventje duidt minder op verzet dan op het verlangen ‘er bij te horen’. Hij is zo eenzaam als een hond, zo merkt hij een paar keer op, en dat er blijkbaar niemand is die dat opvalt. Zijn diepste wens is ‘het leven van iedereen’ te leiden. Over wat dat betekent, heeft hij maar een vaag idee, of liever, hij lokaliseert het in één specifieke persoon: in Amelio, in de man die blijkens bovenstaande bij een ongeluk zijn rug heeft gebroken. ‘Het leven van

Amelio leiden, het leven van iedereen,' schrijft hij.

## *Verwerping van het futurisme*

De paradoxale mengeling van afhankelijkheid en verlangen zoals die uit de openingszin blijkt, wordt door wat er op volgt alleen maar versterkt - en het is precies deze mengeling die me typerend lijkt voor Pavese, voor zijn werk, maar ook voor zijn leven. Er is aan die openingszin echter ook nog een ander aspect dat Pavese evenzeer typeert. De zin 'ze noemden me Pablo omdat ik gitaar speelde' laat zich ook heel goed poëticaal lezen: als een impliciet commentaar op de wijze waarop een literaire werkelijkheid gestalte krijgt. Dat Pablo Pablo is en gedurende het hele boek ook Pablo blijft - ook al heet hij wellicht anders -, drukt niet alleen de eenzaamheid van het personage/de verteller uit, maar ook willekeur die zich tot iets absoluuts verdicht. Het is wat veel schrijvers, blijkens het vele dat zij daarover hebben gezegd, uit eigen ervaring kennen: hoe een door hen geschreven verhaal 'een eigen leven gaat leiden', 'waar' wordt, ook al is het van A tot Z verzonnen. Ik maak me sterk dat het ook iets is wat veel lezers kennen: Raskolnikov bestaat, Emma Bovary is dood, Leopold Bloom loopt ten eeuwigen dage in Dublin. De openingszin van *De kameraad* laat zien dat de beschreven werkelijkheid niet per se overeenstemt met een werkelijkheid buiten het boek; hij wijst de lezer op het fictieve karakter van hetgeen hij leest, zij het op een minder nadrukkelijke manier dan we inmiddels gewend zijn van romans en verhalen die het 'alsof'-karakter van literatuur op de voorgrond plaatsen.

Juist door die onnadrukkelijkheid zou je het onbetekenend kunnen noemen, zeker in een boek dat volgens diezelfde zin alle nadruk legt op het absolute karakter dat dit 'alsof' vervolgens krijgt (men kan bij deze eerste zin, net als bij die van Melville trouwens, twijfelen of het personage wel zo heet als hij wordt genoemd, op den duur, eigenlijk al na een paar bladzijden, is Pablo gewoon Pablo, is Ishmael Ishmael geworden). Toch is het in het geval van Pavese niet onbelangrijk ook dit aspect te benadrukken.

> Je hebt beweerd dat de vormen, de stijlen, het geschrevene een andere werkelijkheid vormen dan die waarin we leven. Dat is banaal. Maar het is wel een nieuwe dimensie. Het is niet zo dat men al schrijvend niets *uitdrukt*. Men bouwt een andere werkelijkheid op; die van het woord,

schreef hij op 15 maart 1947 in zijn dagboek. De constatering zelf is misschien inderdaad banaal - elke schrijver sinds minstens de Romantiek weet dit. Maar deze notitie staat in een literair-historische context: die van de avant-gardebewegingen. Voor Pavese ging er achter 'de werkelijkheid van

het woord' méér schuil dan de abstracta die men in de poëtica's van de avantgarde aantreft. Daarin stond die 'werkelijkheid van het woord' niet zelden expliciet *tegenover* de buiten-literaire (maatschappelijke, politieke, alledaagse) werkelijkheid - en zeker tegenover literatuur die pretenteerde van die alledaagse werkelijkheid de afbeelding te zijn. De nadruk op het 'fictieve' karakter van het geschrevene - iets wat wij anno 2003 inmiddels (ik zou willen zeggen: al te) vanzelfsprekend vinden - diende om te laten zien dat élke werkelijkheid, ook of zelfs júíst die buiten-literaire werkelijkheid, uiteindelijk maar een constructie was en geen absolute waarheid. Heel vaak werd literatuur vervolgens als het meest geschikte medium voorgesteld om die absolute waarheid alsnog tot uitdrukking te brengen: als de *negatie* of 'vernietiging' (een courant woord bij avant-gardisten) van de bestaande waarheden, en zelfs als de 'vernietiging' van de taal, van de relatie tussen woorden en werkelijkheid. De taal ontdoen van zijn verwijzende karakter, het Niets als het lege teken dat de bedoelde waarheid evoceerde maar uiteraard niet benoemde, die waarheid zelf als het Onuitsprekelijke, het Zwijgen - enfin, de hele inmiddels overbekende lijst van kenmerken die men in manifesten, essays en in het creatieve werk van de avant-gardisten kan aantreffen, één en ander vaak nog aangevuld met de bewering dat een dergelijke literatuur een duidelijk maatschappij-kritische functie had, een oproep was tot revolutie, tot een esthetische revolutie.

Het *parole in libertà* van de Futuristen was van dit alles een voorbeeld, en ik noem het hier omdat dat nu juist een principe was dat Pavese instinctief had verworpen. 'Je behoefte om het woord zijn spreektaalkarakter, zijn expressieve authenticiteit, zijn stoffelijkheid te laten behouden,' noteert hij op 10 januari 1948 in zijn dagboek:

> Omdat de kunst niets anders is dan het uitbuiten van de stoffelijkheid van de middelen (geluid, marmer, kleur, enz.) om er uitdrukking uit te putten, zonder de wetten van deze stoffelijkheid te schenden. De taal is onderworpen aan een syntaxis, aan een grammaticale samenhang, kortom aan een traditie - zoals het geluid onderworpen is aan mathematische verhoudingen, het steen aan eisen van de zwaartekracht, en de kleuren aan chromatische verhoudingen. Vandaar dat je instinctief de *parole in libertà van* het Futurisme hebt verworpen.

Voor Pavese was literatuur, de werkelijkheid van het woord, niet belangrijk omdat ze hem de mogelijkheid bood om een waarheid tot uitdrukking te brengen die binnen geen van de bestaande, de in de cultuur voorhanden concepten kon worden geformuleerd, maar veeleer omgekeerd: omdat het aan die bestaande concepten een glans van waarheid kon verlenen. In het

licht van de literair-historische context zou ik in de zin ‘Het is niet zo dat men al schrijvend niets *uitdrukt*’, het accent willen verleggen: het is niet zo dat men al schrijvend *niets* uitdrukt. Ook het Niets, dat uit de mond van de Futuristen bepaald oorlogszuchtig klonk, behoorde voor Pavese in laatste instantie tot de werkelijkheid die er zo vehement in werd ontkend. En dat gold evenzeer voor het onbewuste dat de Surrealisten naar voren hadden geschoven. In een aantekening bij een proefschrift van L. Rusu, *Essai sur la création artistique*, een studie waarin juist dit onbewuste als het ware kenmerk van de kunstenaar naar voren wordt geschoven en Breton als lichtend voorbeeld wordt aangehaald, schrijft Pavese:

> Het onbewuste omwille van het onbewuste; de duistere, suggestieve vorm die de onbewuste (automatische) flitsen van het onbewuste zou moeten weergeven, waarin verschillen ze van de oude normen die van de kunst eisen dat deze de natuur nabootst? Het komt neer op een aanpassing van het bewustzijn aan zijn object...

Niet het onbewuste als alpha en omega, geen *parole in libertà*, maar toch was de literatuur voor Pavese een bevrijding. Als je wilt formuleren waarvan precies, kom je uit bij wat ik de centrale paradox van Paveses werk zou willen noemen: de literatuur bevrijdde hem van wat het nu juist beschreef en in die beschrijving als onontkoombaar voorstelde. Het ‘fictionele’ karakter van zijn werk stond niet in het perspectief van de absolute waarheid. Eveneens in 1948 noteert hij op 27 maart:

> Ik, en ik geloof velen met mij, wij zoeken niet naar wat *waar is* in absolute zin, maar *wat wij zijn*. In deze gedachten neig jij met heimelijke zorgeloosheid naar het laten opduiken van je ware ik, je fundamentele voorkeuren, je mythische werkelijkheden. Met een werkelijkheid die niet geworteld is in je eigen wezen, in je onderbewuste enz. weet je niets aan te vangen.

Die zorgeloosheid is er alleen in de literatuur, literatuur die dat ‘ware ik’, dat ‘wat wij zijn’, telkens opnieuw gestalte geeft. Het leven dat Pavese, blijkens de dagboeken en blijkens wat men er daarnaast nog over weet, zo verschrikkelijk kwelde, bleek eenmaal op schrift gesteld een geluksgevoel te kunnen veroorzaken, het ‘geluk van de kunst’, zoals hij dat ergens omschrijft. Dat is misschien moeilijk te begrijpen voor de meer sensibele lezer, die zich bij het lezen van Paveses boeken door de fataliteit in de verhalen in een houdgreep genomen voelt, en met het dagboek ernaast haast niet anders kan dan de overeenkomsten tussen literatuur en leven zien. Maar voor de auteur werkt

het blijkbaar anders, juist omdat zijn leven in zijn werk, via zijn personages, een absoluut karakter krijgt, een afgerond geheel wordt, losgemaakt van het leven zelf, waarin een dergelijke zekerheid blijft ontbreken. Het is de zekerheid dat zekerheden niet bestaan, het is de tot rust gebrachte onrust die bij het lezen, als onrust, onmiddellijk overgaat op de lezer, maar die tijdens en in het schrijven wordt bezworen. Niet wordt ontkend, maar juist wordt bevestigd, een algemeen, een *mythisch* karakter heeft.

## *Iets eens en voor altijd verrichten*

Daarover heeft Pavese uitvoerig geschreven in een tweetal essays dat werd opgenomen in *Stilte in augustus* (*Feria d'agosto*, 1946): 'Over mythe, symbool en zo meer' en 'Staat van genade'. Die essays zijn vanwege de densiteit van de formuleringen zoiets als een dubbele espresso waar je lepeltje rechtop in blijft staan. Ze zijn ver verwijderd van het spreektaalkarakter van de taal, laten veel vooronderstellingen impliciet, en proberen in één zin te vatten wat een halve bladzijde kost om uit te leggen. Het komt er op neer dat schrijven een mythische handeling is, en als zodanig herhaalt wat ieder mens met zijn herinneringen doet. Men verleent aan bijvoorbeeld bepaalde plekken 'een absolute betekenis door deze af te zonderen van de wereld' - iets wat iedereen die zich dergelijke plekken uit zijn jeugd te binnen brengt, zal herkennen. Maar juist door die afzondering, krijgen die plekken een algemene betekenis, zoals dat ook voor de algemeen erkende mythische of zelfs heilige plekken in de wereld geldt:

> (...) de parallel met de kinderjaren maakt opeens duidelijk hoe de mythische plaats niet zozeer de afzonderlijke plek is, het heiligdom, als wel die met een algemene, universele naam, de weide, het woud, de grot, het strand, het huis, die in alle onbepaaldheid alle weiden, wouden enz. oproept en deze alle bezielt met zijn symbolische huivering. En ook in de herinnering uit de kinderjaren zijn de weide, het woud, het strand werkelijke objecten zoals veel andere, maar toch *de* weide, *het* strand zoals ze zich in absolute zin hebben geopenbaard en zoals ze vorm hebben gegeven aan onze verbeelding.

Voor onszelf wordt wat we ons herinneren tot op zijn minst een *persoonlijke* mythologie, tot iets wat men gewoonlijk uitsluitend voor zichzelf, of hoogstens voor zijn naaste omgeving formuleert, maar waarin altijd de suggestie aanwezig is dat die hoogsteigen ervaringen een betekenis hebben die verder strekt dan die van het eigen leven alleen. Dat is de kracht van Prousts madeleine-koekje, een door mij niet erg smakelijk bevonden versnapering (geeft u

mij maar een kletskop) die me desalniettemin al op voorhand uiterst betekenisvol lijkt, ook al zitten ze nog in de verpakking. En wie zou na het lezen van de verzamelde werken van Giorgio Bassani niet de literaire toerist uit willen hangen in Ferrara, na Svevo in Triëst willen dwalen, na Joyce in Dublin? Of na het lezen van Pavese in Santo Stefano Belbo en Turijn? Wie zich daar al eens aan overgaf, weet dat het eerste waarmee men af te rekenen heeft, de banaliteit van juist die plekken is. Men moet zichzelf krachtig toespreken om in Turijn Pavese te zien wandelen langs de straten. Men moet heel erg aan het werk van Pavese denken om de voorstelling die men zich bij het lezen maakte, terug te vinden. En dan nog...

Het unieke van dergelijke plekken, schrijft Pavese, maakt deel uit

> ‘van het algemeen unieke karakter van het - absolute en dus symbolische - gebaar of gebeuren waaruit de mythische handeling bestaat. Een niet-retorische definitie hiervan zou kunnen luiden: iets eens en voor altijd verrichten, waardoor het zich vult met betekenissen en zich er steeds mee blijft vullen dank zij het feit dat het, doordat het vastligt, niet meer realistisch is. In de natuurlijke werkelijkheid is geen enkel gebaar en geen enkele plek van meer waarde dan een andere. Maar in het mythische (symbolische) handelen heerst een hele hiërarchie.

Het gaat hier om meer dan het verabsoluteren van zomaar wat persoonlijke ervaringen - de vergissing van schrijvers die hun eigen biografie opwaarderen tot iets van algemeen belang zonder dat het beschreven leven voor een ander werkelijk ontstijgt aan alleen dat persoonlijke en particuliere. De mythe ‘gaat vooraf aan de uitdrukking die men eraan geeft en valt er niet mee samen,’ schrijft Pavese. De eigen herinnering krijgt pas een mythische glans wanneer bijvoorbeeld het ouderlijk huis, de weide waar men speelde, het bos waardoor men wandelde, zélf symbolen zijn geworden voor iets anders - in Paveses geval: voor ‘*wat wij zijn*’.

Dat is de achtergrond van een aanvankelijk moeilijk te begrijpen notitie die hij in 1947 over het geluk van de kunst' in zijn dagboek maakte: ‘Geluk van de kunst: merken dat een eigen manier van leven de wet kan zijn waarnaar een wijze van uitdrukken zich richt.’ Ook hier lijkt Pavese iets anders te zeggen dan wat we uit de, zo vaak met polemische bedoelingen beladen uitspraken van de avant-gardisten kennen. Voor hen was literatuur immers niet (langer) de afbeelding van iets wat al voor het schrijven bestaat, was kunst geen mimesis, maar creëerde literatuur een eigen werkelijkheid die, volgens sommigen, met de buiten-literaire werkelijkheid helemaal niets meer te maken had. Met andere woorden: voor de avant-gardist gold juist dat de wijze van uitdrukken een eigen manier van leven creëert. Toch wordt Pavese

daarmee niet weer ‘gewoon’ een realistische auteur, één die de werkelijkheid weergeeft ‘zoals zij is’. Net als de avant-gardisten heeft Pavese ontdekt dat de ‘werkelijkheid zoals zij is’ onder het dictaat staat van een werkelijkheidsopvatting die als absoluut waar wordt beschouwd - of het daarbij nu gaat om de gedachte dat die werkelijkheid van God gegeven is, of een kwestie is van wetenschappelijke objectiviteit (zoals bij de naturalisten het geval was), of nog weer anders. In dergelijke waarheden gelooft Pavese allang niet meer. Hij gelooft er blijkbaar zo weinig in dat hij ook de absolute, onuitsprekelijke waarheid van de avant-gardisten verwerpt - het Niets dat zij in de plaats hebben gesteld van God, om het zo maar even samen te vatten. God of Niets, het is lood om oud ijzer, het is ‘aanpassing van het bewustzijn aan zijn object,’ zoals Pavese het zelf formuleerde.

Het is precies deze afstand tot zowel de oude als de nieuwe waarheden (hoezeer ook als negatie, zelfs als bevrijding van die oude voorgesteld) die Pavese telkens weer doet uitkomen bij ‘*wat wij zijn*’, bij wie hij is. Wie breekt met bestaande waarheden doet dat gewoonlijk uit naam van een andere waarheid, maar Pavese weet al op voorhand dat die er niet is. Alle bestaande werkelijkheidsopvattingen beklemmen hem, geven hem het gevoel een vreemde te zijn in de werelden die er door worden opgeroepen, maar een ontsnapping is er niet. In *De gevangenis* (*Il carcere*, 1948), de eerste roman die Pavese schreef (al werd hij pas later uitgegeven) heeft de (net als Pavese in 1935) naar Brancaleone verbannen ‘ingegnere’ Stefano het gevoel dat hij is neergelaten in ‘een werkelijkheid die vreemd was en waarvan de natuurlijkste eigenschap hierin bestond dat ze de onzichtbare muren van een cel vormden’; hij voelt zich gevangen gezet ‘te midden van muren van lucht’. Die vreemdheid, het onbekend zijn met wat die werkelijkheid tot werkelijkheid maakt, leidt tot afhankelijkheid. Men weet niet wat de voor anderen vanzelfsprekende gebruiken en handelingen betekenen, men kan de tekens niet lezen, tekens waarvan de betekenis die anderen met de paplepel is ingegoten. Men hoeft alleen maar naar een ander land, met een andere cultuur te gaan - niet als toerist (een toerist neemt zichzelf, zijn eigen cultuur, altijd mee op reis), maar bijvoorbeeld als emigrant - om te begrijpen waar het hier om gaat. Zelfs de kleinste verschillen kunnen aanleiding zijn om je een vreemdeling te voelen. Duitsland en Nederland behoren beide tot de West-Europese cultuur, maar een Duitser is geen Nederlander (en wat dat aangaat: een Hagenaar is geen Groninger). De ‘oplossing’ die de ingenieur uit *De gevangenis* voor dit probleem vindt, is typerend voor Paveses verhouding tot de werkelijkheid *tout court:* hij tracht zichzelf van zijn gevangenschap te verlossen door zich er volledig aan uit te leveren:

> Elke tederheid, elk contact, elke overgave werd in zijn hart vastgeklemd

> als in een gevangenis en getemd als een ondeugd, en niets mocht meer naar buiten, naar zijn bewustzijn. Niets mocht meer afhankelijk zijn van wat erbuiten gebeurde: de dingen en de anderen dienden geen greep meer op hem te hebben. (...) Hij moest geen enkele hoop meer koesteren, maar alle verdriet voorkomen door het te aanvaarden en te verslinden in zijn isolement. Zichzelf steeds beschouwen als iemand die in de gevangenis zat.

Stefano *is* voortaan de gevangene. Zijn gevangenschap wordt hier verdicht tot een mythische werkelijkheid, tot iets wat voor eens en altijd het geval is. En, terugkerend naar Paveses opmerking dat een eigen manier van leven de wet kan zijn waarnaar een wijze van uitdrukken zich richt: die gevangenschap is zo beschouwd een metafoor voor Paveses verhouding tot de werkelijkheid zoals die ook in alle andere omstandigheden geldt en zoals die al altijd gegolden heeft. Vanuit zijn biografie bezien: de drie jaar 'confino' waartoe hij werd veroordeeld omdat bij een huiszoeking correspondentie werd gevonden tussen Tina (op wie hij verliefd was) en haar vriend Altiero Spinelli (die om politieke redenen gevangen zat), moeten hem bevestigd hebben in wat hij al wist. Het is niet door zijn ballingschap - die overigens geen drie jaar zou duren - dat hij op het idee komt dat gevangenschap hem definieert; wat hij in dat godvergeten, zondoorstoofde kustdorp in Calabrië ervaart, beheerste al altijd ál zijn ervaringen: die in zijn vroege jeugd in Santo Stefano Belbo, in De Langhe, de streek rond dat dorp waar hij vele, soms dagen in beslag nemende eenzame wandelingen maakte, en die in Turijn waar 'het spotzieke licht / van de duizenden straatlantaarns' boven het 'grote geschuifel' van de hem beangstigende mensenmassa in de stad, zoals het in het gedicht 'De zeeën van het zuiden' ('Il mari del Sud') heet, voor hem al symbolen waren voor exact diezelfde verhouding tot de werkelijkheid. Hoogstens kun je zeggen dat zijn eigen verbanning hem er van bewust maakte dat je die verhouding met het woord 'gevangenschap' nog het beste kon omschrijven. Ik geef toe dat het een subtiel verschil is, maar het is een verschil. Het illustreert nog een andere opmerking van Pavese: 'Eerst moeten we weten dat we de dingen nooit voor de eerste keer zien, maar altijd voor de tweede keer. Dan ontdekken we ze en herinneren we ze ons tegelijk.'

## *Individu versus collectiviteit*

'Ze noemden me Pablo omdat ik gitaar speelde' is ook zo'n zin waarin de wijze van uitdrukken zich richt naar de wet die zijn 'eigen manier van leven' voor Pavese was. Ze drukt zowel de fataliteit uit van de verstikkende afhan-

kelijkheid van de anderen - want Pablo is het en Pablo blijft het tot in alle eeuwigheid - als het verlangen naar de ultieme ontsnapping, naar het ongedaan maken van de onoverbrugbare kloof en ‘het leven van iedereen’ te leiden. In *De kameraad* hebben dat verlangen en de onmogelijkheid ervan nog een extra betekenis. Pavese zou het boek geschreven hebben vanuit een schuldgevoel tegenover de communisten. In tegenstelling tot hen was Pavese onder het fascistische regime passief gebleven, en door middel van dit boek zou hij hebben willen laten zien dat hij de Communistische Partij, zij het dan toch weer op een geheel eigen wijze, wel degelijk toegenegen was. Het plaatst deze roman expliciet in de context van een meer algemene strijd tussen individu en collectiviteit. Een existentiële kwestie, een in se metafysisich probleem (want de vraag wie of wat we zijn is een metafysische zaak), wordt hier op het niveau van de politiek geplaatst.

Het is een hele stap van iemand die Pablo heet louter en alleen omdat hij op grond van zijn gitaarspel nu eenmaal zo genoemd wordt, naar wat we ons bij een communist in het Italië uit de jaren dertig voorstellen: iemand die uit naam van de hele mensheid de strijd aanbindt met het fascisme. Het verlangen deel uit te maken van de gemeenschap doet je eerder verwachten dat Pablo zich zal aanpassen aan wat binnen zijn wereld die gemeenschap zelf weer definieert: de decreten van de fascisten, van hen die de macht hebben. Maar de door hen gebruikte en in de praktijk gebrachte abstracta staan aanvankelijk even ver van hem af als die van de communisten. Hij weet heel goed wat hij bedoelt als hij zijn verlangen om als ‘iedereen’ te zijn verwoordt, omdat hij eerst die ene specifieke persoon tot symbool van die ‘iedereen’ heeft gemaakt: Amelio, de man die blijkens de tweede zin van het boek bij een ongeluk zijn rug brak. Dat verlangen heeft niets te maken met ook maar enige kennis van het leven dat Amelio leidt. ‘Wat zou ik er niet voor gegeven hebben te weten wat voor leven Amelio leidde voordat hij zijn rug brak,’ peinst Pablo zelfs. Om te vervolgen met een nadere omschrijving van de situaties waarin ze elkaar gewoonlijk ontmoetten: ‘Hij kwam even de winkel in en dan zei hij “Vanavond?”’ Amelio doet kortom niets anders dan alle anderen: hij spreekt Pablo, die overdag in de zout- en tabakswinkel van zijn ouders werkt, aan in zijn hoedanigheid van gitarist, vraagt hem met dat ene woordje om 's avonds in het café te komen spelen, en verder praten ze nergens over. Dat hij desalniettemin het richtpunt van Pablo's verlangen wordt, heeft ongetwijfeld iets te maken met de terloopse opmerking dat Amelio ‘niemand nodig had’ en, als er anderen in de kroeg komen, alleen aan zijn tafeltje blijft zitten. Voor Pablo is hij een toonbeeld van onafhankelijkheid.

Maar er is nog een andere verklaring: een vrouw, Linda, Amelio's vriendin, degene die achterop de motor zat toen Amelio verongelukte, maar zelf met de schrik vrij kwam. Pablo ziet haar voor het eerst als zij komt vragen of hij

de bedlegerige, aan beide benen verlamde Amelio niet eens wil opzoeken - op diens verzoek overigens. En hoewel niets in de tekst er met zoveel woorden op wijst, is het duidelijk dat Pablo onmiddellijk op haar verliefd wordt. Daarmee komt achter het verlangen als Amelio te zijn een andere, als men wil banalere beweegreden tevoorschijn: Pablo wil Linda. Zoals echter zijn totale persoonlijkheid afhankelijk is van de definities van anderen, zo staat ook zijn verliefdheid onder het dictaat van een ander. Hij móét Amelio worden om Linda waardig te kunnen zijn. Vergeefs probeert hij Linda, met wie hij inderdaad betrekkingen aanknoopt, ertoe te bewegen iets te vertellen over haar samenzijn met Amelio, die bij alles wat hij met haar doet als zwijgende derde op de achtergrond aanwezig blijft, als vraag: 'Wat zou Amelio nu gedaan hebben...?'

Van het communisme of fascisme staat dit alles nog heel ver af. Eén fascist dient zich al wel vrij snel aan: als rivaal. Als duidelijk is dat Amelio verlamd zal blijven, zoekt Linda hem niet meer op. Ze zoekt haar heil bij Lubrani, een impressario die in het theaterleven een belangrijke rol speelt, en die een appartement in de 'Lictorentoren' bewoont (de zetels van fascistische instellingen werden destijds Case Littorie, of Lictorenhuizen genoemd). Pablo's afkeer van deze Lubrani heeft met zijn fascistische overtuigingen niets te maken. Ze heeft met Linda te maken, die Pablo's verliefdheid duldt (het juiste woord in dit verband), maar nooit voor hem, een arme sloeber zonder toekomstperspectief, zal kiezen (ze kiest voor Lubrani). Natuurlijk wordt er in het gezelschap waarin Pablo zich nu geregeld bevindt wel gesproken over wat er zoal in het Italië (en in het in burgeroorlog verkerende Spanje) uit de jaren dertig gebeurt, maar veel verder dan een 'Wat gebeurt er toch veel' komt Pablo niet. Hij verkeert op elk vlak voortdurend in de mist - de mist die in het Turijn aan de Po overal en altijd aanwezig is of net op komt zetten, de mist die zijn handen nat maakt.

Die mist trekt pas op - letterlijk en figuurlijk - wanneer het Pablo duidelijk is dat zijn liefde voor Linda tevergeefs is en hij, na eerst nog een tijdje op vrachtwagens gereden te hebben, Turijn uiteindelijk verlaat om naar Rome te vertrekken. De ervaring met Linda heeft hem uiteraard niet verlost van zijn eenzaamheid, maar wel voor een stuk van zijn afhankelijkheid, of liever: van de kwelling die een dergelijke afhankelijkheid voor hem is. Zijn bewustzijn van hoe de wereld in elkaar steekt, is door zijn ervaringen groter geworden, en dat maakt dat hij zijn alleen en afgezonderd zijn en zijn afhankelijkheid beter begrijpt als wat het is. Om zekerheden gaat het nog steeds niet, eerder om een verwondering die aan elk meer beslist denken vooraf gaat:

> 'Carletto,' vroeg ik, 'heb jij nooit meegemaakt dat iets al door een ander was bedisseld voordat jij het deed?'

> We praatten wat, en hij zei dat het iedereen zo vergaat. Dat er altijd iemand is die tussenbeide komt, en dat je je zegje zou willen doen maar het niet kunt.
> ‘Maar wat is het mooi om je zegje te doen.’
> ‘Natuurlijk,’ zei hij. ‘Maar er zijn te veel mensen die er belang bij hebben je te commanderen.’
> ‘Dat bedoel ik niet. Ik bedoel de dingen die je zomaar doet. Het glas dat je drinkt, de sigaret die je rookt, de meisjes die je vindt.’
> ‘Er zijn te veel mensen die er belang bij hebben. Wat je drinkt en wat je rookt, dat maakt de baas uit.’
> ‘En de meisjes?’
> ‘Daar beslist de baas over. Als je niet kunt werken en geld verdienen, zeg dan maar aju tegen de meisjes.’
> Ik begreep zelf niet meer wat ik wilde zeggen (...). Ik dacht aan iets anders, iets heel anders.
> ‘Kijk maar naar wat ze in Italië gedaan hebben,’ zei hij. ‘Mag je ook maar op je eigen houtje een stap verzetten? Kun je werken als je geen vergunning hebt? Geven ze je ook maar een hap eten als je je hoofd niet buigt? (...) Wat jij kunt doen is op je gitaar spelen. Heel zachtjes. Niet eens zingen, want dan krijg je een bekeuring.’
> ‘Zie je wel,’ dacht ik, ‘de gitaar. Gitaarspelen, dat is iets wat ik doe als ik het wil. Naar Novarra ga ik als ik het wil. Ik ga naar de kroeg. Ik praat met Carletto. Alles wat ik zomaar doe, doe ik uit eigen beweging. Maar de belangrijke dingen, de dingen die hout snijden, die gebeuren vanzelf. Die komen je achterna als een vrachtauto, als een lelijke longontsteking, en er trekt iemand aan de touwtjes die zich ermee amuseert en speelt.’
> ‘Wie denk je dat dat is? God de Vader?’ vroeg hij.
> ‘Als er een is, zit hij overal,’ zei hij ook nog. ‘Ook achter de sigaretten en de Lictorentorens.’

Dat deze Carletto communistische sympathieën heeft, is de lezer onmiddellijk duidelijk. De verhouding tussen individu en gemeenschap wordt door hem onmiddellijk op een welbepaalde wijze ingevuld en waar Pablo met zijn eerste vraag nog verwijst naar Linda, zet Carletto de stap naar de politiek. Het is ook met Carletto - een variété-artiest die voor werk afhankelijk is van de gunsten van Lubrani - dat Pablo naar Rome vertrekt, een stad die in alles het tegenovergestelde lijkt van het mistige Turijn: licht, lucht, de nabijheid van de zee en de in Pablo's ogen merkwaardige omgangsvormen van de Romeinen: ‘(...) het was waar wat Carletto had gezegd, dat heel Rome een kroeg is en dat ze er zo'n beetje wonen.’ Wat later stelt hij vast dat iedereen hem bij zijn naam begint te noemen. Pablo? Of een andere, zijn werkelijke

naam? Uitsluitsel daarover krijgen we niet. Hoogstens staat in de volgende zin: ‘Rome bleek vol Pablo's te zitten’ en daaruit zou je kunnen afleiden dat hij zelfs als ‘Pablo’ niet langer alleen is, of althans deel uitmaakt van een gemeenschap. Of dat ook zo is, is echter zeer de vraag. *De kameraad* heeft qua opzet wel iets van een ‘bildungsroman’ en het lijkt ook de paden te volgen waarlangs Pablo van een afhankelijke non-persoon naar een onafhankelijk individu evolueert, van enkel maar gitarist communist wordt. Zover komt het echter nooit.

Hoogstens kun je zeggen dat hij het communisme als een andere (dan de fascistische) werkelijkheid accepteert, maar de verhouding tussen hemzelf en die aldus ingevulde werkelijkheid verandert niet wezenlijk. De constatering dat Rome vol Pablo's zit duidt er zo bezien op dat hij zich meer en meer begint uit te leveren aan zijn Pablo-zijn. De omgeving waarin hij verkeert, doet hem op een zeker moment ‘wij’ zeggen, maar de geloofsartikelen van die gemeenschap onderschrijft hij niet. Hij denkt over ‘hoe de wereld zou zijn als wij gewonnen hadden. Maar misschien is het juist mooi dat het maar even duurt en dat er niets kan veranderen.’ Hij gelooft niet in de gestelde doelen. Wat hij er vooral uit meeneemt is dat men zijn plaats in de wereld alleen verovert door het te willen. Als Pablo later wordt opgepakt en enige dagen in de gevangenis doorbrengt, denkt hij: ‘Als ik hier ben, komt het doordat ik het heb gewild.’ Het is het moment waarop hij nog eens aan Amelio denkt, over wie hij gehoord heeft dat hij in Turijn, ook al vanwege communistische activiteiten, werd gearresteerd en op een draagbaar naar de gevangenis werd gebracht. ‘“Deze keer,” dacht ik, “zijn we quitte.”’ In zekere zin is Pablo Amelio geworden, heeft hij dat bereikt wat hij voordien steeds in Amelio projecteerde. Na zijn vrijlating formuleert hij dat nog eens als: ‘Wat gebeurt, gebeurt. Je hoeft alleen maar echt te willen wat je doet.’

Juist dat ‘willen wat je doet’ zondert je van elke gemeenschap af, die nu eenmaal als voornaamste kenmerk heeft dat ze je oplegt wat je moet doen - of de vooronderstellingen van die gemeenschap nu communistisch, kapitalistisch of fascistisch zijn. Willen wat je doet betekent in Pablo's geval: gitarist zijn, en alles wat daarmee in dit boek is verbonden en wat hem aanvankelijk deed zeggen dat hij zijn leventje zat was. Dat hij voortdurend weigert om met zijn gitaar zijn brood te verdienen (het wordt hem herhaaldelijk aangeraden), duidt er al op dat hij de gitaar wil vrijwaren van de bedisselzucht van anderen, ook al is dat nu juist wat hem eenzaam maakt en zijn er ook passages in *De kameraad* waarrin hij zijn gitaar stuk wil slaan. Communist is Pablo hier hoogstens op ongeveer dezelfde wijze als die merkwaardige communisten die in romans als *Les conquérants* en *La condition humaine* van André Malraux optreden, communisten die het ook nooit lijkt te gaan om de gestelde doelen, maar om het ‘handelen-om-het-handelen’ in het licht van

een zinloos bestaan, en om de waardigheid die in dat handelen zelf schuil gaat. Bij Malraux ligt de menselijke waardigheid niet in het bieden van pasklare - religieuze of politieke - oplossingen voor het menselijk tekort; zij ligt in de mogelijkheid die men heeft om dat tekort als iets persoonlijks te ervaren, in het creëren van de omstandigheden die het ieder individu mogelijk maken over zijn eigen wanhoop te beschikken - en alleen in die zin valt de keuze voor het communisme te begrijpen: ze verzette zich toentertijd tegen het fascisme dat mensen een identiteit opdrong die elke vrije keuze, elke persoonlijke wil onmogelijk maakte. Dat dat ook was wat het communisme deed, en wat ieder systeem, iedere ideologie doet die naar hegemonie streeft, ligt begin 21ste eeuw meer voor de hand dan toen.

Als 'Wiedergutmachung' voor Paveses passiviteit gedurende de Tweede Wereldoorlog is *De kameraad* natuurlijk een zwaktebod. Hoogstens verklaart het zijn passiviteit. Het boek laat zich dan weliswaar lezen als een 'Bildungsroman' waarin Pablo tot bewustzijn komt, maar de chiliastische wereld van de communist blijft steeds even ver weg. Hij komt nooit uit bij een onomstotelijke waarheid die hem schadeloos stelt voor het bestaan en die elk werkelijk politiek handelen pas mogelijk maakt (veel meer dan praten met communisten en het lezen van enkele boeken doet Pablo dan ook niet; daarin verschilt hij dan weer hemelsbreed van Malraux' communisten). Zijn 'bildung' bestendigt alleen maar wat in de eerste zin van de roman al werd uitgedrukt. *De kameraad* is geen *Novecento* waarin Dépardieu als het stralende sociaal-realistische ideaal tegenover de weke decadentie van Robert De Niro het pleit wint, ook al blijven beiden blijkens de laatste scene van de film elkaar tot op hoge leeftijd in de haren zitten. Dat Pablo juist in de *gevangenis* meent dat de identificatie met Amelio compleet is, is veelzeggend. 'Je krijgt door hoe het is als je dood bent,' zo antwoordt iemand op Pablo's vraag hoe het er daar aan toegaat. Als hij er zelf zit, stelt hij: 'Gevangenzitten, dat is niet zozeer dat je er niet uit kunt, het is de onzekerheid.' In de gevangenis wordt men uit het bestaan van de anderen gelicht, uit het leven zoals dat wordt geleefd - en alweer is het de bondigste samenvatting van Paveses verhouding tot de werkelijkheid, van welke snit zij ook is.

Dat Pablo niet de volbloed communist wordt die je gezien de opbouw van het boek zou verwachten, ligt natuurlijk voor de hand bij een schrijver die ideologische (en ook poëticale) kwesties niet anders dan als vooral existentiële kwesties kon zien. 'Er zijn maar twee levenshoudingen,' schrijft Pavese op 26 januari 1947 in zijn dagboek, '- de christelijke en de stoïcijnse. Waarschijnlijk is de communistische geschikt om ze te doen samensmelten - er ligt naastenliefde in en het gevoel van een rots in de branding; het weet dat alles uiteindelijk van ijzer is en toch doet het het goede.' In een dergelij-

ke omschrijving wordt het communisme van zijn politieke lading ontdaan. Ze wordt losgemaakt van de praktijk, van het handelen op basis van communistische overtuigingen, en louter filosofie - iets wat aan een bepaalde houding tegenover de werkelijkheid een naam kan geven. ‘Communisme’ verwijst hier niet in eerste instantie naar broederlijkheid en gemeenzaamheid, maar naar afzondering en eenzaamheid.

## *Muren van lucht*

Ik kom nog even terug op die sensibele lezer die zich door het werk van Pavese in een houdgreep genomen voelt en maar moeilijk kan inzien op welke wijze bijvoorbeeld een boek als *De kameraad* de schrijver ook maar enig geluksgevoel bezorgd kan hebben. Maar juist omdat het boek bestendigt wat in de allereerste zin wordt uitgedrukt, juist omdat het dat tot ‘het leven van iedereen’ verklaart - want dat is de achtergrond van de identificatie van Pablo met Amelio: dat ook die laatste gevangen zit en van meet af aan gevangen zat tussen de ‘muren van lucht’ die elke, hoe ook gedefinieerde werkelijkheid optrekt (hij heeft niet voor niets een gebroken rug) - juist daarom stelde het boek Pavese tot op zekere hoogte schadeloos voor wat hem in het leven zelf steeds maar weer verwondde, en bleef verwonden, tot het absoluut ondragelijke toe. Hij wist allang dat bevrijding uit zijn bestaan alleen mogelijk was door de vernietiging van de anderen die dat bestaan zus of zo definieerden (de weg van de destructiepoëtica's van de avant-gardisten); maar hij wist ook dat die vernietiging neerkwam op zelfvernietiging, omdat zijn bestaan, en bij uitbreiding het bestaan van ‘iedereen’, van de anderen afhankelijk was. Met *De kameraad* en met al zijn andere werk verwierf dat bestaan ‘een absolute waarde met een starre norm (...) die juist vanwege dat starre tot in eeuwigheid *ex novo*, meerduidig, symbolisch geïnterpreteerd blijkt te kunnen worden,’ zoals het in ‘Over mythe, symbool en zo meer’ heet. Het is dat absolute, de *mythische* betekenis die het bestaan in en door het zich daarnaar richtende literaire werk krijgt, dat Paveses persoonlijke eenzaamheid, voor de duur van dat werk, tot *condition humaine* maakt, tot iets wat voor alle mensen geldt. Voor iemand die die *condition humaine* leeft, is dat een troost die gelukkig maakt, ook al is het dan het geluk van de kunst. De bevestiging van zijn eenzaamheid leidt even tot gemeenzaamheid met een wereld waarin iedereen ongeneeslijk eenzaam is, ook al vluchten de meesten van ons daaruit weg om communist te worden, burger, kapitalist, fascist, religieus of... literator. ‘We zijn allemaal bourgeois wanneer we bang zijn,’ zegt iemand in *De kameraad*. Pablo zelf concludeert aan het slot van het boek: ‘Ik was al een ander, ik had me losgemaakt en was tevreden.’ Het is de paradox van dit boek dat de ander die hij was uiteindelijk Pablo is - omdat hij gitaar speelt

*Marc Reugebrink (1960) is dichter, schrijver en essayist. Hij publiceerde de poeziebundels* Komgrond *(1988) en* Wade *(1988). In 1998 verscheen de roman* Wild vlees *en in 2002 de essaybundel* De inwijkeling.

# Piet Gerbrandy
# *Een wereld van rotsen*
# Cesare Pavese en de chaos

**D**e oudste dichter van de Europese literatuur is niet Homeros, zoals meestal gedacht wordt, maar Hesiodos, een boer uit het Boiotische Askra die de schamele opbrengst van zijn land probeerde aan te vullen door in het openbaar zijn poëzie voor te dragen. Wanneer hij precies leefde is niet bekend, maar een datering aan het eind van de achtste eeuw voor Christus is het meest waarschijnlijk. Evenmin is duidelijk in hoeverre Hesiodos bij het componeren van zijn gedichten van het schrift gebruik heeft kunnen maken. Twee van zijn werken zijn tot ons gekomen, de *Theogonie* en *Werken en dagen*, in dactylische hexameters gestelde leerdichten van respectievelijk 1020 en 828 versregels. Het laatste gedicht behelst een nuchtere instructie voor de eenvoudige landbouwer, compleet met voorschriften voor het ploegen, trouwen en urineren, maar Hesiodos begint zijn verhaal met een persoonlijke tirade tegen zijn inhalige broer, die hem een groot deel van de erfenis van hun vader afhandig had gemaakt. Daaraan knoopt Hesiodos de mythe van Prometheus vast, die het vuur van Zeus stal en zo diens toorn over de mensen afriep. Prometheus werd aan een rots geketend, de mensheid kreeg als straf Pandora, de Vrouw. Sindsdien gaat het met de wereld bergafwaarts en nu tobben wij ons vruchteloos af onder de zon.

In de *Theogonie* (geboorte van de goden) vertelt Hesiodos hoe hij tijdens het weiden van zijn schapen op de Helikon aangesproken werd door de Muzen:[1]

> ‘Herders die leeft op het veld! Jullie, schandvlekken, niets meer dan buiken!
>
> Wij zijn bij machte om leugens te spreken, lijkend op waarheid, wij zijn bij machte om waarheid te zingen als wij dat willen!’ Toen de welsprekende dochters van Zeus dit hadden verkondigd, plukten zij zelf een lauriertak af, een bloeiende, gaven mij deze tak als een schitterende staf en zij bliezen mij stem in, goddelijk geschenk om verleden en toekomst mee te bezingen. Lofzangen zeiden ze mij voor de eeuwige goden te zingen; aanvang en slot moesten steeds aan henzelf, de Muzen, gewijd zijn.

Opmerkelijk is dat de Muzen toegeven ook wel eens onzin te beweren, maar Hesiodos impliceert vanzelfsprekend dat wat hijzelf van hen te horen krijgt, niets dan de waarheid is. Wat volgt is een in duizelingwekkende vaart afge-

1 Hesiodos, *De geboorte van de goden. Werken en dagen*, vertaald door Wolther Kassies, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 2002, 53-54.

handelde kosmologie en genealogie van de godenwereld, waaruit met name één aspect steeds opnieuw naar voren komt: de eeuwige strijd tussen opeenvolgende geslachten. Iedereen kent het verhaal van de Titaan Kronos die zijn vader Ouranos (de Hemel) castreerde, om op zijn beurt door zijn jongste zoon Zeus van de troon gestoten te worden. De strijd tussen de jonge Olympische goden en de duistere oerkrachten die de Titanen waren, wordt in het voordeel van de Olympiërs beslist, maar helemaal gerust is Hesiodos er niet op. Dit in tegenstelling tot zijn jongere tijdgenoot Homeros, die het rechtvaardig bewind van Zeus als een gegeven beschouwt.

## *Totem en taboe, mythe en rite*

'Er is een wet, Ixion, waaraan men moet gehoorzamen.' Aldus de eerste zin uit de *Dialoghi con Leucò* van Pavese.[2] De tientallen personages uit de dialoogjes delen de verbazing en verontrusting van Hesiodos, die ook zelf aan het woord komt, in het op één na laatste gesprek. Hesiodos is niet de enige dichter aan wie Pavese refereert, want ook Sappho speelt een rol en terloops worden Homeros, Kallimachos, Pindaros, Euripides en Leopardi genoemd, maar Hesiodos is wel verreweg de belangrijkste. De gesprekken bevatten geen gebruikelijke mythologie zoals we die uit de grote epen en de tragedies kennen, en evenmin moet men denken aan dialogen in de traditie van Plato. Verder wijken de dialogen niet alleen in genre, maar ook in stof en stijl sterk af van Paveses romans en gedichten. De *Dialoghi* vormen een in vele opzichten uniek werk.

Pavese was, zoals men weet, een buitengewoon erudiet man. Wie zijn dagboek *Il mestiere di vivere*, vertaald onder de titel *Leven als ambacht*,[3] doorbladert, wordt direct getroffen door de enorme hoeveelheid citaten uit de meest uiteenlopende werken, niet alleen van dichters en romanschrijvers, maar ook van filosofen, antropologen en godsdiensthistorici. Opvallend is hoe goed Pavese de klassieken paraat had, want over auteurs als Herodotos, Aischylos, Ovidius, Horatius en Catullus spreekt hij als waren ze tijdgenoten. In de naoorlogse jaren dacht Pavese intensief na over religie, mythologie en de positie van de mens in het universum. Zijn indringende visie daarop heeft haar neerslag gevonden in de *Dialoghi*, waarvan ook Pavese begreep dat ze binnen zijn oeuvre een aparte plaats innamen. De door hemzelf geschreven flaptekst bij de eerste editie stelt dat het boek een nieuw aspect van zijn temperament onthult. 'Er is geen authentiek schrijver,' zegt hij, 'die niet net als de maan zijn kwartieren heeft, zijn grillen, zijn verborgen muze'. Voor dit werk heeft hij zijn rationele scepsis even opzij gezet en besloten alles wat met totem en taboe, mythe en rite te maken heeft, *au sérieux* te nemen. Van december 1945 tot eind maart 1947 werkte hij aan het boek, dat hem

2 C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino (1947), uitgegeven als nr. 58 in de reeks *Nuovi Coralli* (2001), met een nawoord waarin uitvoerig op de handschriften en voorstudies wordt ingegaan. Ik citeer steeds uit C. Pavese, *Gesprekken met Leuco*, vertaling C. van Gruting-Venlet en E. Tavanti-van Gruting, De Bezige Bij, Amsterdam 1987, al geef ik er de voorkeur aan de Griekse spelling van de mythologische namen aan te houden.

3 C. Pavese, *Leven als ambacht. Dagboek 1935-1950*, vertaling Anton Haakman, De Bezige Bij, Amsterdam 1980. Ik citeer uit de tweede druk, 1985.

van al zijn werken uiteindelijk het meest dierbaar zou zijn. Het verscheen in november 1947.

Waarom koos Pavese voor de dialoogvorm? Op 14 januari 1944 constateert hij dat de moderne lezer een voorkeur voor de dialoog heeft en informatieve uitweidingen liever vermijdt. 'We zoeken, kortom, in het verhaal het *theater*, maar niet het *toneelmatige*' Uitweidingen laten we liever over aan het relatief nieuwe medium film, dat visueel vertelt. En de vorm waarin een verhaal wordt gegoten is tijdens het scheppingsproces uitermate belangrijk, misschien zelfs belangrijker dan de inhoud: 'Voor wie kan schrijven is een vorm altijd iets onweerstaanbaars. Hij loopt het risico dat hij stommiteiten zegt en dat hij ze slecht zegt, maar de vorm die hem verlokt en die klaarstaat om zich vol te zuigen met zijn woorden, is onweerstaanbaar, (ik bedoel bij voorbeeld het genre van jouw mythische dialoog.)' (27-9-1946). Een half jaar later: 'Wanneer een werk af is probeert men de vorm te vernieuwen, niet de inhoud. De stijl, niet de gevoelens. Het symbool, niet hetgeen erdoor wordt voorgesteld.' (17-3-1947). En kort daarna merkt hij op weliswaar 'rijke gevoelsuitgangspunten' voor nieuwe dialoogjes te hebben, maar geblokkeerd te zijn 'omdat ik geen bevredigende benaderingsvorm kan vinden - een nieuw stel sprekende personages die niet het gebruikelijke cliché vormen.' (28-3). Toen Pavese dus eenmaal voor de dialoog en voor een bepaalde stijl had gekozen, schreef het boek zichzelf, al moest de schrijver alert blijven om te voorkomen dat hij zich zou herhalen. Wat hij wilde zeggen wist hij wel, maar het was zaak de problematiek op originele wijze te benaderen.

Dat is gelukt. Het boek bestaat uit zevenentwintig gesprekken tussen telkens twee personages. Soms praten twee mensen met elkaar, soms twee goden, soms een mens met een god of halfgod. Zesentwintig gesprekken vinden plaats in een mythisch tijdvak dat gesitueerd kan worden na de machtsovername van de Olympische goden, maar de Titanische oertijd ligt nog vers in het geheugen. Alleen de laatste dialoog speelt in de moderne tijd en laat twee anonieme wandelaars terugblikken op de oudheid. Alle gesprekken behalve het laatste worden ingeleid door een kort, meestal eigenwijs cultuurhistorisch opstapje, waarin niet zelden de gangbare versie of interpretatie van de mythe wordt bestreden. Pavese heeft bewust gekozen voor de Griekse mythologie, vanwege, zoals hij in zijn voorwoord zegt,[4] 'de begrijpelijke populariteit van deze mythen, hun directe en traditionele aannemelijkheid.' Dat iedereen ze van school kent, is in zijn ogen een groot voordeel. Maar wie vervolgens het boek gaat lezen in de veronderstelling de bekende verhalen over Odysseus, Oidipous en Antigone te zullen lezen, komt bedrogen uit. In de eerste plaats heeft hij een sterke voorkeur voor minder bekende verhalen, in de tweede plaats licht hij daar steeds onver-

4 Het voorwoord, dat in het dagboek op 20 februari 1946 staat uitgeschreven, is niet opgenomen in de Italiaanse editie van de *Dialoghi*, maar wel in de vertaling.

wachte aspecten uit, in de derde plaats is het perspectief in bijna alle gevallen zeer verrassend. Ik kan me nauwelijks voorstellen dat er lezers zijn die dit boek kunnen lezen zonder geregeld een mythologisch naslagwerk te raadplegen. Pavese overschat de eruditie van zijn lezers, of hij is niet serieus in zijn voorwoord. Daar komt nog bij dat de *Dialoghi* zijn geschreven in een compacte stijl waarin geen woord te veel staat en die talloze briljant geformuleerde aforismen bevat. Pavese weet poëzie en filosofie als weinig andere twintigste-eeuwse schrijvers te combineren.

Hoewel vrijwel iedere bladzijde van het boek schitterende inzichten in uiteenlopende terreinen des levens verschaft, concentreert Pavese zich duidelijk op een paar thema's, die vanuit verschillende invalshoeken benaderd worden. Ik zal me hier richten op vijf van die thema's: de positie van de mens tussen chaos en god, de dood, de vrouw, de herinnering en de utopie. Tenslotte ga ik even in op de structuur van het werk als geheel en vraag ik me af wat de titel betekent.

## *Zelfs de goden hebben geen invloed op de rots*

'Er is een wet, Ixion, waaraan men moet gehoorzamen.' In een mistig verleden waaraan men nog vaag herinneringen bewaart, heerste de chaos. 'De aarde bestond uit wouden, slangen en schildpadden. Wij waren de aarde, de lucht en het water,' zegt de vruchtbaarheidsgodin Demeter tegen de veel jongere Dionysos (193). Vroegere heersers waren Nacht, Aarde, Hemel, Chaos en zij regeerden zonder wetten. De dingen gebeurden gewoon, zonder naam, zonder betekenis. Bia, wier naam 'geweld' betekent, is een dochter van Styx, de rivier van de onderwereld. Tegen haar broer Kratos (kracht) zegt ze (189): 'Vroeger was de mens, het wilde beest en ook de steen een god. Alles gebeurde zonder naam en zonder wet.' Maar toen kwam Zeus, die eerst als balling op Kreta door een geit werd gevoed, alvorens zijn vader Kronos en de andere Titanen te verslaan. De oertijd, waarin alle wezens zich met elkaar konden vermengen, was voorbij. Hermes, die zo bronstig als een stier was en zich 'in het begin der tijden in de modder van het moeras [verenigde] met alles wat bloed in de aderen had en nog vormloos was op de wereld' (36), werd een keurige god met een welomschreven functie. Voortaan heersten recht en orde en kende ieder wezen zijn plaats in de wereld. De onsterfelijke Olympiërs gaan glimlachend - Pavese gebruikt dat woord tenminste twintig keer om hen te karakteriseren - door de wereld, superieur en wreed, maar niet redeloos. Monsters werden uitgeroeid, de talloze metamorfosen zoals we die uit Ovidius kennen, komen niet meer voor, 'in een dier of boom te veranderen en een os te worden die loeit, een slang die kruipt, een eeuwige rots, een wenende fontein'. De mensen sterven, en dat zal zo blijven

zolang de Olympiërs de baas zijn. ‘Maar die dingen gaan voorbij,’ denkt de Kentaur Cheiron (39).

Wat is in dit universum de plaats van de mensen? ‘Alles wat zij aanraken, wordt tijd. Wordt handeling. Verwachting en hoop. Ook hun sterven is zinvol. (...) Overal waar zij moeite en woorden aan besteden, ontstaat een ritme, een betekenis, een toestand van rust. (...) Zij zijn in staat ons namen te geven die ons openbaren wie wij zijn.’(193) Zo spreken Demeter en Dionysos, die zich realiseren dat de mensen weliswaar rampzalige wezens zijn, maar juist daardoor gedwongen worden hun lijden een zin te geven, hetgeen voor de goden niet is weggelegd.

Dat die zin een illusie is, begrijpt een ieder die er langer over nadenkt. De blinde ziener Teiresias weet heel goed dat de wereld ouder is dan de goden: ‘Hij vulde de ruimte al, voelde leed en genot, was de enige god - toen de tijd nog niet geboren was. De dingen zelf regeerden toen. Er gebeurden dingen - nu is door de goden alles tot woorden, illusie, bedreiging gemaakt. Maar de goden kunnen hinderen, dingen naar voren schuiven of wegschuiven. Zij kunnen ze niet aanraken, niet veranderen. Zij zijn te laat gekomen.’ (27) Met andere woorden: de nieuwe wereldorde heeft geen wezenlijke verandering tot stand gebracht. De dingen gebeuren nog steeds, alleen heten ze nu anders.

Binnen deze wereldorde is de mens een slaaf van zijn noodlot. Oidipous beklaagt zich niet over het feit dat hij een vuige misdadiger is, maar dat hij niet zelf daarvoor heeft kunnen kiezen: ‘Ik zou de smerigste en gemeenste mens willen zijn, als ik maar had gewild wat ik heb gedaan. (...) Wat betekent nu Oidipous, wat betekenen we allemaal, als zelfs de geheimste begeerte van je bloed al bestond nog voordat je geboren werd en alles al gezegd was?’ (86). Ook Odysseus huilt wanneer hij inziet dat de weg die hij moet afleggen, al voorbeschikt is (152). Maar volgens de bedelaar die met Oidipous praat, moet je je daar gewoon bij neerleggen: ‘Het is de moeite waard, Oidipous. Het is ons toebedeeld en daar moeten wij het mee doen. Laat de rest aan de goden over.’(86)

Ons noodlot, datgene wat we moeten doen en dat ons onherroepelijk tot de bodem, tot de uiterste dingen voert, wordt in de *Dialoghi* enkele malen aangeduid als de rots. Zelfs de goden hebben geen invloed op de rots. Zij wonen zelf op de Olympos en wil men het goddelijke ontmoeten, dan beklimt men een berg, zoals ook Hesiodos wist. Maar van die oorspronkelijke rots begrijpen de goden niets. Vroeger, in de tijd van de Titanen, was er ‘een wereld van rotsen,’ zegt Herakles. Waarop Prometheus, vastgeketend aan de Kaukasus, antwoordt: ‘Jullie mensen hebben allemaal een rots. Daarom hield ik van jullie. Maar de goden zijn degenen die niets van de rots af weten. Zij kunnen lachen noch huilen. Zij glimlachen ten overstaan van het noodlot.’ (95)

Toch betekent dit alles niet dat de goden alleen maar gelukzalig en de mensen alleen maar ellendig zijn. Demeter en Dionysos constateerden al dat zij hun naam en betekenis aan de mensen danken, Kratos en Bia verbazen zich erover dat Zeus zich met voorliefde onder de mensen begeeft, meestal om een vrouw te versieren. De nimfen Kalypso en Kirke willen niet dat Odysseus vertrekt. Kalypso is onsterfelijk, hetgeen inhoudt dat zij het ogenblik aanvaardt. Ze gaat op in de tijdloze leegte, maar 'er bestaat geen ware stilte, als je die niet met een ander kunt delen.' (135) Haar leven is een slaap, waarin Odysseus als een mooie droom is verschenen. Ook Kirke heeft van Odysseus iets geleerd dat ze niet kende. Tot Leukothea zegt ze: 'Eens meende ik hem duidelijk gemaakt te hebben waarom het dier ons onsterfelijken nader staat dan een intelligent en dapper man. Het dier dat eet, dat paart en geen geheugen heeft. Hij antwoordde mij dat er in zijn land een hond was die op hem wachtte, een armzalige hond, die misschien al dood was, en hij noemde mij zijn naam. Begrijp je, Leuko, die hond had een naam.' (149)

## *Een uitgestorven vakantieparadijs*

Het is vooral de dood die ons leven zin geeft. Vóór de machtsovername van Zeus was de dood domweg een afwezigheid, al ontleenden mythische helden uit het vroegste verleden, zoals Ixion, er wel hun moed aan. De situatie is sindsdien veranderd, want 'als je [de goden] per ongeluk stoort op hun Olympos - overvallen ze je en jagen je de dood in - de dood zoals zij die kennen, die een bittere nasmaak heeft (...). Zij zullen een soort schim van je maken, maar dan een schim die het leven terug wil en nooit meer sterft.' (13) Wanneer Orpheus tot de schimmen is doorgedrongen en Eurydike mee terugkrijgt, draait hij zich op het laatste moment om, wanneer hij zich realiseert dat hij haar geen tweede keer wil verliezen. Bovendien draagt zij de leegte van de dood mee in haar botten, in haar bloed. In de onderwereld begrijpt Orpheus dat eenmaal leven genoeg is, dat wie leeft daaraan moet vasthouden. 'Toen het eerste zwakke daglicht mij bereikte, sprong ik op van vreugde als een jongen, gelukkig en ongelovig, sprong ik op van vreugde om mij alleen, om de wereld van de levenden.' (103) Wat hij in de onderwereld had gezocht, was niet Eurydike, maar zijn eigen verleden. Pas daar beseft hij dat zijn verleden alleen in het licht te vinden is.

Ook Jason, die eens samen met Medeia het Gulden Vlies wist te bemachtigen, is tot inzicht gekomen. Decennia later praat hij met Melitta, een tempelprostituée in Korinthe, terwijl hij rustig op de dood ligt te wachten. De meeste mannen slapen met vrouwen als Melitta 'om althans een dag, althans een uur god te zijn, om bij jullie te liggen als waren jullie de godin'. Maar Jason heeft begrepen dat dat geen zin heeft. Gelouterd door alles wat hij

heeft meegemaakt, heeft hij geleerd geen god te zijn. Daarom betreurt hij het lot van Herakles, die na al zijn avonturen onder de Olympiërs werd opgenomen (174-176). Waarom is dat lot niet te benijden? Omdat de tijdloze eeuwigheid niets dan een onverschillige leegte behelst. Kalypso kwijnt weg, juist omdat ze onsterfelijk is. Het moment is belangrijker dan de eeuwigheid, het individu met een naam leeft met oneindig veel diepere intensiteit dan de naamloze goddelijke macht. Wanneer Theseus' zoon Hippolytos door toedoen van de godin Artemis het eeuwige leven deelachtig is geworden, maar dan in een uitgestorven vakantieparadijs in de buurt van Rome, verlangt hij terug naar het kommervolle bestaan onder de Griekse zon: 'Ik vraag om te leven, niet om gelukkig te zijn.' (143)

Primitief is de opvatting van de Phrygiër Lityerses, die nog stellig gelooft in de zin van mensenoffers. De dood is absoluut noodzakelijk om nieuw leven mogelijk te maken, daarom keelt hij ieder jaar een vreemdeling, wiens nog lillende ledenmaten over de akkers verstrooid worden. Niet zonder ironie vraagt Herakles hem of het niet eerlijker zou zijn als Lityerses een van zijn eigen landgenoten offerde (120). In een andere dialoog spreekt een herder zijn afschuw uit over dergelijke offers, ook al zijn de mensen inmiddels door dieren vervangen (129). In een nog latere fase oppert Demeter het idee de mensen de illusie van het eeuwige leven te schenken door hen aan een geheimzinnig ritueel te laten meedoen, waarbij brood en wijn betrokken zijn. Maar Dionysos ziet direct dat dit geen wezenlijke verandering ten opzichte van de vroegere situatie zou betekenen, omdat de mensen dat brood als vlees, en de wijn als bloed zouden beschouwen (196-197). Indirect laat Pavese zien dat ook de eucharistie niets anders is dan de transformatie van het mensenoffer. We moeten doden om te kunnen leven.

Voor het gesprek tussen Achilleus en Patroklos heeft Pavese een andere invalshoek gekozen. Achilleus, die hier dezelfde somberheid vertoont als in de laatste boeken van de *Ilias*, gelooft niet meer in de betekenis van moed: 'Voor iedereen bestaat het ergste. En dat ergste komt het laatst, het komt na al het andere en het stopt je mond dicht als een handvol aarde. Het is altijd mooi je te kunnen herinneren: "Ik heb dit gezien, ik heb dat doorstaan" - maar is het niet onbillijk dat we ons juist het allermoeilijkste niet zullen kunnen herinneren?' (77) Patroklos wil daar liever niet aan denken, hij wil vrolijk zijn als een jongen die de consequenties van zijn daden nog niet onder ogen ziet, al weet ook hij dat het onvermijdelijke zal gebeuren. Maar, zegt hij, 'het is beter te lijden dan niet bestaan te hebben.' (80)

De meest intrigerende opmerking over de dood komt van Sarpedon, de zoon van Zeus die in de *Ilias* om het leven komt. De jongen is zijn hoogbejaarde grootvader Bellerophon tegengekomen, die aan het eind van een leven vol verschrikkingen en heldendaden totaal ontredderd door Klein-

Azië doolt. Hippolochos, een zoon van Bellerophon en de oom van Sarpedon, vraagt waarom de oude man zich dan niet van het leven berooft. ‘Niemand doodt zichzelf,’ antwoordt Sarpedon, ‘de dood is een noodlot. Die kan men zich alleen maar toewensen, Hippolochos.’(23) Vier en een-half jaar nadat hij deze tekst had geschreven, stelde Pavese vast dat hij het bij nader inzien met Sarpedon oneens was.[5]

## *Vereerd en gevreesd*

Van de in totaal zevenenveertig gesprekspartners (ik heb alleen de laatste dialoog niet meegeteld, omdat de sprekers daar niet bij name genoemd worden) zijn er veertien vrouw, van wie alleen de godin Leukothea tweemaal aan het woord komt. Van de drieëndertig mannelijke sprekers krijgen we Oidipous en Herakles tweemaal, de god Hermes driemaal te zien. Dat de vrouwen sterk in de minderheid zijn wil niet zeggen dat het vrouwelijk element in dit boek onderbelicht blijft, want in de meeste gesprekken spelen vrouwen een belangrijke rol. Daarbij is het echter van meet af aan evident dat de schrijver alleen maar een man geweest kan zijn, en wel een man die de vrouw als een onbegrijpelijk mysterie vreesde en vereerde.

Men zou verwachten dat Pavese deze gelegenheid niet aan zich voorbij kon laten gaan om zijn visie te geven op de bekendste heldinnen uit de Griekse mythologie, vrouwen die uit de literatuur van de twintigste eeuw niet zijn weg te slaan: Odysseus' vrouw Penelopeia, de kindermoordenares Medeia, Iokaste, de moeder en geliefde van Oidipous, en natuurlijk Elektra, die uit liefde voor haar vader haar moeder Klytaimnestra ombrengt. Nu komen deze personages in het boek wel voor, maar meer dan een bijrol spelen ze niet. Ook Freud is voor Pavese geen onbekende, maar hij bespaart ons de zoveelste versie van het Oidipous-complex.

De eerste tekst waarin seksualiteit prominent besproken wordt, is de dialoog waarin Teiresias vertelt hoe hij na het zien van parende slangen uit walging in een vrouw veranderde. Wanneer Oidipous hem vraagt of het vrouwelijk geslacht dan werkelijk zo verachtelijk is, antwoordt de ziener - inmiddels weer een man: ‘Helemaal niet. Er bestaan geen verachtelijke dingen, behalve voor de goden.’ (29) Toch blijkt keer op keer dat de vrouw dichter bij het dier, en daarmee dichter bij de Titanische oerkrachten uit het verleden staat, dan de man. Koronis, die in de gedaante van een merrie door Kronos is bevrucht, vertegenwoordigt ‘de dierlijke lust, de vormloze, vurige begeerte die haar had voortgebracht’ en brengt daardoor zoveel chaos aan de oppervlakte, dat ze moet sterven - want chaos, daar houden de glimlachende Olympiërs niet van. Orpheus denkt dat ook de vervoering van de Bakchanten tot niets leidt (104-105). Bia legt haar broer uit waarom Zeus

5 Deze dialoog dateert van 12-16 februari 1946.

iedere keer naar de mensen op zoek gaat: ‘Slechts door met hen en voor hen te leven, proeft men de smaak van de wereld.’ Kratos: ‘Of van de vrouwen, van de dochters van Pandora, die beesten?’ Bia: ‘Vrouwen of beesten, dat is hetzelfde. (...) Zij zijn de rijkste vrucht van het sterfelijk leven.’ (190) Iedere vrouw, iedere godin is een verschijning van de Oermoeder. Wanneer Meleager zich erover beklaagt dat zijn moeder hem heeft gedood, reageert Hermes verbaasd. Omdat je je leven aan een vrouw dankt, kun je niet verontwaardigd zijn als ze je vervolgens ook doodt, zeker als je haar in de steek hebt gelaten voor de ogen van een jongere vrouw. ‘En als je die ogen vindt - men vindt ze altijd, Meleager - dan is degene van wie ze zijn weer de moeder.’ (71)

Het meisje dat Meleager het hoofd op hol heeft gebracht, heet Atalanta. Zij gaat met Meleager op jacht en is dus een verschijningsvorm van de godin Artemis, die in het boek een belangrijke symboolfunctie vervult. Op de berg Latmos komt Endymion haar tegen, zoals hij aan een vreemdeling - die later Hermes blijkt te zijn - vertelt: ‘Luister. Zij staat voor mij - een mager meisje, ze glimlacht niet, ze kijkt mij aan. En de grote, heldere ogen hebben andere dingen gezien. Ze zien ze nog. Ze zijn zelf die dingen. In die ogen bevindt zich de bes en het wilde beest, bevindt zich de kreet, de dood, de wrede verkramping.’ (55) Artemis is weliswaar maagd, maar in haar eenzame oerkracht verschilt ze nauwelijks van Althaia, Meleagers moeder, van Demeter en van Medeia.[6]

## *Bezeten schrijverschap*

‘In de wereld die het onderwerp is van onze beschouwing zijn de moeders dikwijls de dochters - en omgekeerd.’ (207) Zo leidt Pavese het gesprek tussen de dichter Hesiodos en Mnemosyne in. Haar naam betekent ‘herinnering’ of ‘geheugen’ en in de *Theogonie* vertelt Hesiodos hoe Zeus bij haar de negen Muzen verwekte. Ook deze dialoog is weer zo rijk aan gezichtspunten dat een eenduidige interpretatie hem geen recht kan doen, maar ik wil er één element uitlichten dat van belang is voor het boek als geheel. In het al genoemde voorwoord zegt Pavese: ‘We zijn ervan overtuigd dat een belangrijke onthulling alleen maar voort kan komen uit een hardnekkig bezig blijven met steeds dezelfde moeilijkheid. (...) We weten dat de zekerste - en snelste - manier om verrast te worden het onverstoorbaar gadeslaan van steeds hetzelfde voorwerp is. Op een gegeven ogenblik zal het ons voorkomen - wonderlijk genoeg - dat wij dit voorwerp nog nooit gezien hebben.’ (7-8) Het is dit gegeven dat in de laatste reguliere dialoog wordt uitgewerkt. Hesiodos, die het zware bestaan van een boer leidde, wordt dikwijls door weerzin overvallen. Maar telkens wanneer het dagelijks leven hem zo tegen-

6 Dat Pavese de vrouw als een kosmische oerkracht beschouwde, moge ook blijken uit zijn laatste dichtbundel. In de afdeling ‘La terra e la morte’, die eind 1945 geschreven is, worden vrouw en landschap veelvuldig met elkaar vereenzelvigd.

staat, dat hij het niet meer aankan, beklimt hij de Helikon in de hoop de inspiratie weer te voelen. Een gesprek met Mnemosyne doet wonderen: ‘Jij geeft namen aan de dingen, waardoor ze anders worden, nieuw en toch dierbaar en vertrouwd als een stem die al lange tijd zweeg. Of als de onverwachtse aanblik van onszelf in een waterspiegel, die ons doet zeggen: “Wie is die man?”’(211) Mnemosyne legt de dichter uit dat het gaat om die momenten, waarop je het oude als iets nieuws ziet en daarmee tot een herinnering maakt. Als Hesiodos zich een bestaan kan indenken dat geheel uit dergelijke ogenblikken bestaat, weet hij wat onsterfelijkheid betekent. De literatuur, de poëzie, die immers gericht is op het scheppen van zulke herinneringen, is voor de mens dus het geëigende middel om iets van de goden te begrijpen, ja, om zelf voor de duur van het gedicht of verhaal een god te worden. Daarmee is ook een van de mogelijke verklaringen voor het bezeten schrijverschap van Pavese zelf gegeven.

## *Wij leven in een slechte wereld*

*Dialoghi con Leucò* is een onderzoek naar de verhouding tussen mens en god, maar hoewel het buiten kijf staat dat Pavese in de naoorlogse jaren intensief met zijn eigen religiositeit worstelde, lijkt een metaforische interpretatie van de in het boek gedane uitspraken vaak toch het meest voor de hand te liggen. Uit menige passage blijkt dat Pavese eerder op zoek was naar een beter leven of een betere wereld, dan naar God. Er worden kanttekeningen bij Zeus' bewind geplaatst, maar dat er, sinds hij aan de macht is, wetten heersen, wordt, als ik het goed zie, in principe als vooruitgang aangemerkt. Het christendom, waarvan de rituelen door Demeter en Dionysos bekokstoofd worden, berust op de illusie van het eeuwige leven, maar dat de offers voortaan uit brood en wijn, in plaats van uit vlees en bloed bestaan, is winst. Prometheus gaat zelfs nog een stap verder, wanneer hij het einde van de godsdienst voorziet: ‘Wanneer de sterfelijken geen angst meer voor hen zullen hebben, zullen de goden verdwijnen.’ (97)

Zal dat een betere wereld zijn? Op de Kithairon - evenals de Helikon een berg in de buurt van Thebe, de stad van Oidipous en Dionysos - stoken herders vuren in de hoop dat er regen zal vallen, maar een van hen realiseert zich dat de grootste ellende niet van de goden, maar van menselijke machthebbers komt. Hoewel hij angstvallig vasthoudt aan de ‘oude vormen en gebruiken’, om de ‘Internationale’ te citeren, toch preekt hij revolutie: ‘Als het vroeger al voldoende was een vuur aan te steken om het te doen regenen, en daarin een zwerver te verbranden om een oogst te redden, hoeveel huizen van meesters moeten er dan nu niet verbrand worden, hoevelen moeten er niet op straten en pleinen vermoord worden, voordat de wereld weer in het

gareel komt en wij kunnen zeggen wat we op ons hart hebben?' (128) Zijn zoon ziet in dat een dergelijke omwenteling weinig goeds zou brengen, maar slaat in zijn pessimisme door naar de andere kant: 'Ik wil het niet horen, begrijp je, ik wil het niet horen. De meesters doen er goed aan ons uit te zuigen, als wij onder elkaar zo onrechtvaardig zijn geweest. De goden doen er goed aan toe te zien hoe wij lijden. Wij zijn allemaal slecht.' (130) Wij leven dus in een slechte wereld, die mischien niet beter verdient dan door een zondvloed verzwolgen te worden. Maar juist de verwachting van een naderend einde doet de hoop opleven, een gevoel dat omschreven wordt als 'het lot een naam geven die verweven is met herinnering.' (204) Verschrikkingen zijn een goede voedingsbodem voor verhalen en fantasieën, voor mythen dus. 'Het moet mooi zijn om zo volgens je eigen grillen aan jezelf vorm te geven,' zegt een bosnimf, terwijl ze om zich heen het water ziet stijgen. Maar zelfs zij ontkomt niet aan mythologisering van haar belevenissen, want de voorstelling die ze zich van de wereld na de zondvloed maakt, liegt er niet om: 'de stenen en de stukken grond die eens weer te voorschijn zullen komen, zullen niet alleen van hoop of angst leven. Je zult zien dat de nieuwe wereld iets goddelijks zal hebben in zijn meest kwetsbare sterfelijke wezens.' (205)

## *Mensen en goden*

Het is natuurlijk de vraag in hoeverre Pavese die voorzichtige heilsverwachting van zijn personage gedeeld heeft. Opvallend is in ieder geval wel, dat er in de dialogen, zoals ze nu zijn geordend, een ontwikkeling zichtbaar is van chaos naar orde, van ontembaar oergeweld naar althans voorlopig houdbare illusies. Dat Pavese inderdaad iets dergelijks in zijn hoofd had, blijkt uit zijn aantekeningen. In september 1946, toen nog niet alle dialogen geschreven waren, stelde Pavese een voorlopige volgorde vast, die ruwweg overeenkomt met de definitieve ordening. In de marge tekende hij aan dat de eerste zeven gesprekken handelden over de de verhouding tussen Titanen en goden, en over 'nequizie divine' (goddelijke ondeugden). De volgende drie stukken - die over Meleager, Achilleus en Oidipous - krijgen deze aanduiding mee: 'Tragedia di uomini schiacciati dal destino' (tragedie van door het noodlot vermorzelde mensen). Maar daarna gaat het de goede kant op: 'Salvezze umane e dèi in imbarazzo' (reddingen van mensen en goden in de problemen), terwijl de laatste drie verhalen worden gekarakteriseerd met de woorden 'Dèi buoni' (goede goden). Het minste dat we kunnen vermoeden is dat Pavese weliswaar beseft dat alle beschaving op verbeelding berust, maar dat dit nog altijd beter is dan een terugkeer naar de chaos, die als een vulkaan onder de oppervlakte sluimert.

Rest ons te verklaren waarom het boek *Dialoghi con Leucò* heet. Uit een kladje dat waarschijnlijk van februari 1946 dateert, kan opgemaakt worden dat de titel aanvankelijk *Uomini e dèi* (mensen en goden) luidde. Op hetzelfde blad citeert Pavese, bij wijze van motto, een gedicht van Horatius.[7] De dichter spreekt zijn vriend Munatius Plancus moed in en haalt in dat kader de woorden van de mythologische held Teukros aan, die na de dood van zijn broer Aias verbannen werd. Teukros geeft de moed niet op en roept monter: 'O dappere mannen, die vaak ergere dingen met mij hebt meegemaakt, verdrijf nu de zorgen met wijn. Morgen zullen we over het immense zeeoppervlak gaan.' Omdat Pavese kennelijk niet van lapmiddelen hield, schrapte hij de woorden 'verdrijf nu de zorgen met wijn', en bij nader inzien besloot hij het hele citaat niet op te nemen. Maar het motto is tekenend voor de moed der wanhoop waarmee de schrijver zichzelf en de lezer ervan wil overtuigen dat er nog best iets positiefs over de wereld valt te zeggen.

De beoogde titel werd doorgestreept en vermoedelijk in maart van hetzelfde jaar vervangen door de definitieve. Leukothea, die door Kirke 'Leucò' wordt genoemd, treedt in het boek niet erg op de voorgrond. Zij is een metamorfose van de wrede Thebaanse vorstin Ino, over wie slechts obscure verhalen de ronde doen. Haar nieuwe naam betekent 'witte godin' of 'zij die over het witte rent'. Deze wat kleurloze naam is zeker toepasselijk, omdat Leukothea een zeegodin is. In het gesprek met Kirke doet ze niet veel meer dan vragen stellen, de op Naxos achtergelaten Ariadne spreekt ze moed in door de komst van haar Thebaanse neefje Dionysos aan te kondigen. Maar belangrijker is misschien haar functie in het vijfde boek van de *Odysseia*. Net als de Teukros uit Horatius' gedicht ondernam Odysseus, zoals men weet, een gevaarlijke zeereis toen hij na zeven jaar Kalypso verliet. Hij zou de door Poseidon ontketende storm zeker niet hebben overleefd, als Leukothea hem niet gered had.

Leukothea, zelf van helleveeg veranderd in beschermengel, is een godin met wie we allemaal wel in contact zouden willen komen. Omdat ze wit is, wit als het papier op een schrijftafel, symboliseert ze misschien ook de leegte die we nooit kunnen, maar altijd opnieuw proberen in te vullen. In een wereld van rotsen zoeken we naar 'een aanwezigheid in het niets' (28). Bij het schrijven van *Dialoghi con Leucò* heeft Pavese net zolang naar de Griekse mythen gekeken, totdat ze weer helemaal nieuw werden. Daarmee heeft hij, in navolging van Hesiodos, de onsterfelijkheid van de Olympiërs dichter benaderd dan de meesten van ons gegeven is.

*Piet Gerbrandy (1958) is classicus, dichter, vertaler en criticus. Van Quintilianus vertaalde hij* De opleiding tot redenaar *(2001). Voor* De zwijgende man is niet bitter *kreeg hij in 2002 de Herman Gorterprijs. Andere bundels van zijn hand zijn* Weloverwogen en onopgemerkt *(1996) en* Nors en zonder haten *(1999)*.

7 Horatius, *Carmen* I.7.30-32; in de Italiaanse editie van Einaudi staat er een fout in het citaat ('peiore' moet 'peiora' zijn); ik vermoed dat dat een zetfout is, want Pavese kende goed Latijn.

**Ron Elshout**

# *De man alleen*
# Over de poëzie van Cesare Pavese

**C**esare Pavese is zonder mankeren de beroerdste pleitbezorger van zijn eigen poëzie. Hein Aalders en Jan Kostwinder maken in hun essay 'Komen zal de dood' aannemelijk dat Pavese zichzelf wellicht op de eerste plaats als dichter beschouwde, dat de poëzie voor hem het hart van zijn literaire werk vormde. Maar Paveses antwoord op de vraag of een handvol gedichten genoeg is als de rechtvaardiging van zijn bestaan lijkt op een hartgrondig 'Nee!' uit te draaien wanneer hij twee jaar na het verschijnen van zijn debuut *Lavorare stanca* (*Werken is vermoeiend*) de balans opmaakt. Hij schrijft op 16 mei 1938 in zijn dagboek, *Leven als ambacht*:

> Je hebt *Lavorare stanca* doorgebladerd en dat heeft je teneergeslagen: groots opgezette compositie, afwezigheid van intense passages die 'de poëzie' zouden rechtvaardigen. Die befaamde beelden die de eigen fantastische verhaalstructuur zouden vormen heb je niet gezien: is het de moeite waard geweest om daar van je 24ste tot je 30ste aan te werken? Als ik jou was zou ik me schamen.

*Leven als ambacht* begint met een tijdens zijn verbanning in Brancaleone geschreven 'Secretum professionale' (beroepsgeheim), dat op te vatten is als 'een verantwoording van en een reflectie op het tot dan toe bereikte resultaat' (Aalders en Kostwinder). Daarin is Pavese onbarmhartig, niet alleen ten opzichte van het resultaat, de gedichten, maar ook met betrekking tot de manier waarop ze tot stand kwamen. Hij stelt ze met steeds grotere onverschilligheid en tegenzin samen, schrijft hij op 6 oktober 1935. Het gemak waarmee hij het metrum beheerst ontneemt hem het plezier in het delven in ongevormd materiaal, de inspanning lijkt hem steeds nuttelozer en onwaardiger. Het is kenmerkend voor Pavese dat hij, net als in zijn proza op zijn kindertijd, *terugkijkt* op 'betere tijden':

> In ieder geval is er een tijd geweest dat mij een grote hoeveelheid even opwindende als eenvoudige stof helder voor de geest stond: de substantie van mijn ervaring, die ik al dichtend moest reduceren tot organische helderheid en precisie. Al mijn pogingen waren, haast onmerkbaar maar toch onvermijdelijk, verbonden met deze basis, en nooit had ik de indruk van dit pad af te wijken, hoe uitzonderlijk de kern van ieder nieuw gedicht ook mocht zijn. Ik had het gevoel, iets te scheppen

dat altijd de actualiteit, het ogenblik overtrof.

Daarna noteert hij terug te vallen in het werken aan details en spitsvondigheden en zoekt hij tevergeefs naar een nieuw vertrekpunt. Gezien een notitie van een paar dagen later is dat een tot wanhoop stemmende situatie: ‘Want één enkel ding (uit vele) lijkt me onverdraaglijk voor een kunstenaar: het gevoel dat hij niet meer aan het begin staat.’ Natuurlijk hebben de hier geciteerde opmerkingen van Pavese betrekking op ongepubliceerde jeugdgedichten die hij vóór *Lavorare stanca* schreef, maar de reikwijdte strekt zich uit tot de gedichten die in de bundel staan. Hij had weliswaar het gevoel dat hij na het schrijven van het eerste gedicht uit de bundel, ‘I mari del Sud’ (De zeeën van het zuiden) waarin hij zichzelf voor het eerst had uitgedrukt een precieze en absolute vorm, begonnen is aan de opbouw van een geestelijk personage dat hij nooit meer bewust door een ander zal kunnen vervangen, tenzij hij hem verloochent, maar juist die laatste toevoeging zet hem klem tussen de toon die hij gevonden lijkt te hebben en de behoefte telkens het gevoel te hebben aan het begin te staan. Voorts heeft Pavese vanuit zijn belezenheid de neiging zijn poëzie af te meten aan grootheden als Homerus, Baudelaire, Dante en Shakespeare. Over de laatste schrijft hij bijvoorbeeld: ‘Hij heeft stukken lyriek onder handen die hij hecht structureert. Hij vertelt dus, en hij zingt, zonder dat het één van het ander valt los te maken, en daarin evenaart niemand hem.’ Het is ontegenzeggelijk waar: Paveses poëzie zíngt niet. Het is echter nonsens om zijn poëzie daaraan af te meten. De monotonie die zijn gedichten kenmerkt, is nota bene conform zijn eigen credo: vertellen is monotoon.

Tenslotte lijkt het er sterk op dat Pavese de poëzie die hij publiceerde in *Lavorare stanca* en het geestelijk personage dat die gedichten schreef alsnog verloochend heeft. In een essay dat *Lavorare stanca* begeleidde, ‘Il mestiere di poeta’ (Het ambacht van de dichter, 1934) stelt hij dat hij ‘het beeld niet meer als retorische decoratie, maar als het verhaal zelf’ beschouwt. In een tweede essay, over zijn inmiddels veranderde poëzieopvattingen, ‘A proposito di certe poesie non ancora scritte’ (Over zekere nog niet geschreven gedichten, 1940) noemt hij het idee dat het beeld het eigenlijke onderwerp van het verhaal is op zijn minst voorbarig. Ook op de eis dat een gedicht niet gereduceerd mag worden tot ‘een verhaaltje’ komt hij terug. De anders geaarde poëzie uit de postuum gepubliceerde bundel *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (De dood zal komen en jouw ogen hebben) bevestigt deze veranderde opvattingen en lijkt daardoor dus ook een afwijzing van zijn vroegere poëzie in te houden.

### *Poesia-racconto*

Aalders en Kostwinder wijzen er op dat een van Paveses biografen, Dominique Fernandez, zelfs spreekt van een poëtisch echec. Naar aanleiding van *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* concludeert hij: 'Voor ons is de grote dichter elders.' Fernandez heeft zich dus in ieder geval Paveses genadeloosheid aangemeten.

Er zijn betere pleitbezorgers voor de poëzie van Pavese. Naast Aalders en Kostwinder zijn er de vertalers Frans Denissen en Leonard Nolens die in 1984 een geannoteerde en van een nawoord voorziene vertaling van een keuze uit *Lavorare stanca verzorgden*. Max Nord vertaalde *La terra e la morte* (De aarde en de dood, 1947) en in 2001 verscheen *De dood zal komen en jouw ogen hebben*, een tweetalige editie van de twee bundels van Pavese door Willem van Toorn en Pietha de Voogd.

Alle ondernemen, mede op basis van poëticale uitspraken van de dichter zelf, verdienstelijke pogingen de poëzie van Pavese in het kort te plaatsen. In het onderstaande ontleen ik er het nodige aan.

In de Italiaanse literatuur breekt Pavese met de op dat moment gebruikelijke hermetische poëzie. Hij vindt dat die te weinig relatie onderhoudt met het leven en dat zij voornamelijk naar zichzelf verwijst. Als voorbeeld wordt wel Gabriele D'Annunzio (1863-1938) genoemd, wiens poëzie door Frans van Dooren getypeerd wordt als esthetiserende en naar decadentie neigende literatuur. D'Annunzio's deconfiture, die hij aan het eind van zijn leven nog moest meemaken, bestond uit verwijten omtrent zijn fascistische sympathieën, zijn egocentrische en decadente moraal, zijn pathetiek en zijn bombastische retoriek. Inderdaad zowat in alles het tegendeel van Pavese.

Paveses belangstelling voor de Amerikaanse literatuur maakte dat hij is beïnvloed door Walt Whitmans *Leaves of Grass*, hetgeen geleid heeft tot een *poesia-racconto:* gedichten die een verhaal vertellen in een objectieve stijl en in een directe spreektaalachtige toon en ritmiek die Pavese 'al mompelend' gevonden heeft. Paveses gedichten zijn wel vergeleken met short stories. Alle vertalers wijzen in hun toelichtingen op het belang van het handhaven van het ietwat monotone, prozaïsche ritme van Paveses 'taalmuziek'.

De monotonie van Paveses gedichten komt ook tot uitdrukking in het terugkeren van en variëren op dezelfde beelden, die niet beschouwd moeten worden als een gewone vergelijking, maar als een *rapporto fantastico* - een relatie in de verbeelding, waardoor een nieuwe betekenis ontstaat. Dat geldt zowel voor motieven die in Paveses hele poëtische productie een rol spelen, zoals *l'uomo solo* (de man alleen) die verschillende keren terugkeert, als voor de betrekkingen binnen één gedicht. Aalders en Kostwinder leveren een kort commentaar op *Semplicità* (Eenvoud), hier in de vertaling van Van

Toorn en De Voogd, die wat letterlijker is dan de vertaling die Aalders en Kostwinder presenteren:

> **Eenvoud**
>
> De man alleen - die in de gevangenis heeft gezeten - keert elke keer
> dat hij in een stuk brood bijt terug naar de gevangenis.
> In de gevangenis droomde hij van de hazen die vluchten
> op de winterse aarde. In de nevel van de winter
> leeft de man tussen muren langs straten, hij drinkt
> koud water en bijt in een stuk brood.
>
> Je gelooft dat daarna het leven weer wordt geboren,
> dat de ademhaling bedaart, dat de winter terugkeert
> met de geur van wijn in de warme herberg,
> en het goede vuur, de stal en de maaltijden. Je gelooft,
> zolang je binnen zit geloof je. Je komt op een avond buiten,
> en ze hebben de hazen gevangen en ze eten ze binnen in de warmte op,
> de anderen, vrolijk. Je moet door de ruiten naar ze kijken.
>
> De man alleen durft naar binnen te gaan om een glas te drinken
> als het echt vriest, en hij staart nadenkend naar zijn wijn:
> de rokerige kleur, de zware smaak.
> Hij bijt in zijn stuk brood dat in de gevangenis
> smaakte naar haas, maar nu niet meer naar brood smaakt
> of naar iets anders. En ook de wijn smaakt alleen naar nevel.
>
> De man alleen denkt terug aan die akkers, tevreden
> in de wetenschap dat ze al geploegd zijn. In de verlaten zaal
> probeert hij zachtjes te zingen. Hij ziet langs de dijk
> het bosje kaalgeplukte braamstruiken terug
> dat in augustus groen was. Hij fluit de hond.
> En de haas komt voor de dag en ze hebben het niet koud meer.

Aalders en Kostwinder wijzen op de ‘allusieve manier’ waarop het gedicht is uitgewerkt en interpreteren het als volgt:

> De gedachte dat het leven van de man zich zal hernemen wanneer hij vrijkomt, blijkt in eerste instantie een illusie. Pas wanneer dat verlangen verdwijnt, in de laatste strofe, biedt het leven nieuwe kansen en nieuwe mogelijkheden. De zeer aardse en concrete metafoor van de haas speelt

> in dit geestelijke proces een sleutelfunctie, tezamen met het beeld van de winternevel en de geploegde velden. De op water en droog brood gezette gevangene verlangt naar (gebraden) haas, maar ook in vrijheid zijn het 'altijd de anderen die vrolijk haas zitten te eten bij het vuur'. Pas wanneer de man zijn situatie accepteert, tevreden aan de velden denkt, en de wijn naar nevel smaakt, verschijnt de haas - wanneer hij zich op iets heel anders richt, zijn teef fluit.
> Het 'verschijnen' van de haas is de synthese die volgt op de tegenstelling tussen binnen en buiten die het gedicht bepaalt. Immers, in de eerste strofe zit de man binnen, en droomt hij van buiten, terwijl hij in de tweede strofe buiten staat en door de ramen van de kroeg naar binnen kijkt. Vervolgens gaat hij de kroeg binnen en denkt aan buiten. De vraag dringt zich dan ook op: verschijnt de haas, in de laatste regel, nu op zijn geestesoog, als beeld dat van buitenaf komt, of wordt hij, binnen, gebraden opgediend. Daar het antwoord uit de slotregel niet op te maken valt, moeten we aannemen dat *beide* het geval kan zijn, waarmee de synthese tot stand gebracht is.

Hoe het gedicht ook geïnterpreteerd wordt, het is duidelijk dat de betekenis van de inderdaad zeer concrete beelden verschuift door de relatie die zij in verschillende strofen met elkaar aangaan. Of ik het met de hier gepresenteerde interpretatie eens ben is een andere kwestie. Aalders en Kostwinder geven het gedicht namelijk een optimistischer strekking dan strookt met mijn leeservaring - die zich overigens uitstrekt tot het hele poëtisch oeuvre van Pavese: 'iets', een desolate sfeer, blíjft mij verontrusten.

## *Kale essentie*

Het staat buiten kijf dat Aalders en Kostwinder gelijk hebben wanneer zij opmerken dat de verhouding tussen binnen en buiten voor een groot deel het gedicht bepaalt, maar of het gedicht zo nadrukkelijk 'nieuwe kansen en nieuwe mogelijkheden' belooft, waag ik te betwijfelen. Het leven herneemt zich weliswaar als 'de man alleen' is vrijgekomen - een ongelukkig gekozen woord hier -, maar de vraag dient zich aan: hoe?

Toen 'de man alleen' in de gevangenis zat, droomde hij van hazen - niet in eerste instantie gebraden, zoals Aalders en Kostwinder suggereren, maar van hazen die vluchten, hazen in vrijheid dus. Wanneer hij uit de gevangenis is, roept het woordgebruik van de eerste strofe - leeft tussen muren, water en brood - het beeld van de gevangenis op. In zekere zin leeft 'de man alleen' dus nog steeds in (het beeld van, de herinnering aan) de gevangenis. Zijn leven is teruggebracht tot de kale essentie, hij leeft op water en brood en in

de tweede strofe blijkt inderdaad dat het leven buiten de gevangenis hem zijn geloof (in de - een betere? - toekomst) heeft afgenomen. In de gevangenis kon je nog hópen op betere tijden, buiten de gevangenis ben jij het, 'de man alleen', die het met water en brood moet doen, terwijl anderen zich te goed doen. (Overigens is er sprake van een chiasme: in de terugblik van de eerste strofe zat de man gevangen en waren de hazen vrij, in de tweede strofe is dat omgekeerd.)

Het brood dat in de gevangenis nog letterlijk veelbelovend smaakte, is in de derde strofe smakeloos en dat geldt ook voor de wijn - de hoop lijkt definitief vervlogen, de realiteit heeft de droombeelden voorgoed verslagen. Volgens Aalders en Kostwinder ligt het accent van het gedicht op de synthese die de metafoor van de haas tot stand brengt en op het accepteren door 'de man alleen' van zijn situatie. Er dringt zich echter een aanmerkelijk desolatere lezing op, wanneer men het subtiele spel met 'binnen' en 'buiten' doorziet dat Pavese in de laatste strofe op touw zet. De eerste twee zinnen (De man ... zingen.) moeten zich 'binnen' afspelen. 'De man alleen' blijft daar alleen: hij zit in een *verlaten* zaal van het etablissement en hij *probeert* te zingen. Nergens staat dat het hem lukt of dat het een vreugdevol gezang betreft, integendeel: alleen de *poging* wordt genoemd en wat er aan tevredenheid genoemd wordt, verwijst naar dingen uit het verleden. De volgende zin (Hij ziet ...) moet zich door de aard van de mededeling 'buiten' afspelen, ook daar geldt dat de struiken nú kaalgeplukt zijn en in het verleden groen wären - er is voor hem niets meer te plukken. Het slot is inderdaad meerduidig, waardoor het einde open lijkt te blijven. De voor de dag komende haas zou een gevluchte haas kunnen zijn, 'ze' moet dan verwijzen naar 'de man alleen' en 'de hond'. Het is echter zeer goed voorstelbaar dat 'ze' verwijst naar de vrolijke anderen die zich in de warmte aan een opgediende haas te goed doen en dat plaatst 'de man alleen' des te meer in een isolement. Het is inmiddels nog nauwelijks denkbaar dat 'ze hebben het niet koud meer' op iets anders slaat dan een uitsluitend lichamelijke gesteldheid. De gruwelijke strekking is dat de confrontatie met het leven in 'vrijheid' alle hoop doet vervliegen en dat een leven in gevangenschap dan nog te prefereren valt, omdat er dan tenminste nog de *hoop* op een beter leven is. Het leven slaat blijkbaar iedere illusie uit handen: de man uit de gevangenis is eens te meer 'de man alleen', die in de gevangenis tenminste nog de illusie had dat zijn isolement veroorzaakt werd door 'de muren'.

In het nawoord bij hun vertaling besteden Willem van Toorn en Pietha de Voogd aandacht aan het gebruik van beelden door Pavese. Zij stellen vast dat de beelden in zijn gedichten boven de simpele realistische weergave verheven worden, doordat ze door de *rapporto fantastico*, die de dichter tussen zijn beelden tot stand brengt, een nieuwe betekenis krijgen. Zij geven het

voorbeeld van een kluizenaar die ‘de kleur van verschroeide varens’ krijgt. Dit betekent dan niet dat ze op elkaar leken, maar dat er ‘een relatie in de verbeelding’ bestond tussen de kluizenaar en de varens, het landschap - en die relatie was het onderwerp van het verhaal. Van Toorn en De Voogd noteren:

> Voor de lezer worden Paveses beelden van de harde, door de zon verschroeide heuvellandschappen [...] en van de stad, Turijn, van dezelfde orde als die van zijn terugkerende menselijke figuren, de ‘man alleen’, de hoeren, de boerenjongen van het land die in de stad zijn onschuld verliest, de vrouwen die zich een leven lang kapotwerken op het land en hun schoonheid en levenskracht verliezen in een nooit eindigend kraambed. Landschap en mensen behoren tot dezelfde categorie [...]

Toch is het niet de hier geïmpliceerde illusieloosheid die mij zo verontrust, er is iets aan de hand met de verhouding tussen Pavese en die *rapporto fantastico* dat in eerste instantie haaks lijkt te staan op sommige opmerkingen die Pavese elders gemaakt heeft, maar bij nadere beschouwing blijkt dáár juist de crux te vinden.

## *Rode maanbeschenen rotsen*

Op 10 oktober 1935 vraagt Cesare Pavese zich in zijn dagboek af waarom hij zich niet kan bezighouden met de rode maanbeschenen rotsen, waar hem het besef overvallen is, dat de god die in deze plek was vleesgeworden, niet bestaat. Hij nadert hier in zijn commentaar dicht de opvatting van één van de heteroniemen van Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, die elke vorm van metafysisch denken afwees: ‘De dingen hebben geen betekenis: ze bestaan. [...] De enige innerlijke zin der dingen / Is dat ze geen enkele innerlijke zin hebben.’ Met deze opvatting is (goed) te leven, maar als poëtisch uitgangspunt is ze uiterst onvruchtbaar. Paveses vermoeden dat er zich met de rode maanbeschenen rotsen ‘iets’ voordeed dat vervolgens op ‘niets’ gebaseerd was, leidt hem tot de conclusie dat de rode maanbeschenen rotsen niets eigens van hem weerspiegelen, behalve een povere, vage landschapsimpressie die nooit een gedicht zou mogen rechtvaardigen. Pavese schrijft dat hij deze rotsen wel in een beeld zou kunnen opzuigen en ze betekenis geven en hij koppelt dat aan ‘het duistere besef van de waarde van bepaalde betrekkingen’. Maar één dag later twijfelt hij al weer aan de waarde van de betrekkingen tussen de beelden onderling en tussen de beelden en hemzelf en vraagt hij zich al weer af of ‘dit geworstel met omschrijvingen, toespelingen en beelden enige waarde heeft als teken van ons wezen.’ Daarmee scheidt hij

de sensatie bij de rode maanbeschenen rotsen van de rotsen van hemzelf, de poëzie van de sensatie en tenslotte de poëzie van hemzelf. Het gevoel met een gedicht ‘iets te scheppen dat de actualiteit, het ogenblik, overtrof’, heeft hem blijkbaar volledig verlaten.

Toegegeven, deze opmerkingen maakt hij terwijl hij nog op zoek is naar de dichterlijke vorm die hij beweert met het eerste gedicht uit *Lavorare stanca* gevonden te hebben, maar ze geven het begrip van ‘de man alleen’ wél een extra dimensie: ‘de man alleen’ is iemand die zich op existentieel niveau afgesneden voelt van het leven:

## Ontmoeting

Deze harde heuvels die mijn lichaam hebben gemaakt
en het teisteren met zo veel herinneringen, hebben mij het wonder ontsloten
van haar, die niet weet dat zij in mij bestaat en ik kan haar niet begrijpen.

Ik heb haar ontmoet, op een avond: een lichtere vlek
onder de aarzelende sterren, in de zomernevel.
Rondom hing de geur van deze heuvels,
dieper dan het donker, en plotseling klonk er,
alsof zij vanuit de heuvels kwam, een stem, helderder
en schriller tegelijk, een stem uit verloren tijden.

Soms zie ik haar, en is ze levend voor me,
scherp omlijnd, onveranderlijk, als een herinnering.
Ik heb haar nooit kunnen vatten: haar werkelijkheid
ontglipt me telkens en voert me ver weg.
Of ze mooi is, weet ik niet. Onder de vrouwen is zij heel jong:
als ik aan haar denk, overvalt me een vervlogen herinnering
aan mijn kindertijd die ik in deze heuvels doorbracht,
zo jong is ze. Ze is als de morgen. In mijn ogen roept ze
alle verre luchten op van die vervlogen morgens.
En in haar ogen staat een vast voornemen: het helderste licht
dat het ochtendgloren ooit heeft gekend boven deze heuvels.

Ik heb haar geschapen uit het diepst van alle dingen
die mij het dierbaarst zijn, en kan haar niet begrijpen.

‘Ik heb haar nooit kunnen vatten: haar werkelijkheid / ontglipt me telkens [...] en kan haar niet begrijpen’ Voor hoeveel dichters (Petrarca, Gorter, Kopland) is het verlangen naar het onmogelijke - in de *wetenschap* dat het onmogelijk ís - juist de motor (geweest) en niet alleen van de poëzie? Bij Pavese is alles ‘scherp omlijnd’ en daardoor ‘onveranderlijk’, buiten bereik ‘als een herinnering’, die hooguit ‘teistert’.

In *Stilte in augustus* staat een vier bladzijden tellend prozafragment onder de titel ‘Beroepskwaal’. De eerste twee alinea's:

> Soms wanneer ik deze streek nader geeft mij dat een hevige schok die mij als een vloedgolf overvalt en overstelpt. Een stem, een geur is voldoende om mij aan te grijpen en God weet waar neer te gooien. Ik word rots, vocht, mest, sap van vruchten, wind. Van mijn menselijk tekort is niets over dan het instinct om te stollen in woorden, maar die betekenen niets meer en ik verweer me als een boom of een roofdier dat al mens is geweest en nu niet meer in staat is om zich uit te drukken. Ik geef eraan toe, met tegenzin omdat ik weet dat mijn natuur anders is, en telkens vind ik op de bodem van deze drift ijdele verzadiging. Iedere poging om bij vol bewustzijn mijn gevoel te verhevigen leidt tot deze nederlaag. Kortom, het is zonde, zoals losbandigheid, zoals sadisme en dronkenschap.
> Het menselijk tekort - het mijne - brengt deze norm mee: wat je wil en niet kan uitdrukken is zonde. Erger nog: het is onbeduidend. Daarvoor bestaat maar één vergiffenis: de herinnering. Via de herinnering kan wat niet menselijk, dierlijk is geweest zich misschien vrijkopen en een geluid van heldere rede voortbrengen. Maar juist door de herinnering te worden houdt het op verhevigd gevoel te zijn.

Pavese kent het gevoel van éénwording met ‘het andere’ dus wel, vooral uit zijn kindertijd, maar inmiddels zijn we via de taal losgeraakt van de werkelijkheid (maken er daardoor geen vanzelfsprekend deel meer van uit) en hebben we ons *tegenover* de dingen opgesteld. De heldere rede, het scherp omlijnde, staat op gespannen voet met het idee van de mystieke eenwording. Juist op het moment dat het er voor de dichter op aankomt - het extatische moment kan zich misschien ‘vrijkopen’ door zich in woorden om te zetten - maakt hij van de ervaring geen deel meer uit: ‘Er bestaat geen woord dat het omvat / of verbindt met de dingen die voorbij zijn.’ (Uit: ‘Ochtend’) Wat je niet kunt uitdrukken is zonde, vindt Pavese, maar zodra hij het uitdrukt verdwijnt de substantie van de ervaring.

Dit gevoel van verlatenheid, van afgesneden zijn van dingen, mensen, landschappen, het leven, de ervaring, de herinnering gist in de poëzie van Pavese

en maakt er mijns inziens de essentie van uit.

De gedichten lijken misschien op eerste gezicht ‘slechts’ ‘gesloten en sombere short stories over scherp getypeerde personages’, zoals Pier Vincenzo Mengaldo ze omschrijft, maar het ontheemde is niet onmiddellijk aan de oppervlakte zichtbaar, in het beeld van ‘de man alleen’ (of de andere personages - de zoon van de weduwe, meisjes, het magere joch, de hoeren, de oude baas, de dronkaard, de beschonken monteur, de oude vrouw - die daar in wezen afsplitsingen van zijn). Het wordt voelbaar gemaakt in het monotone ritme en de ‘objectieve stijl’, waardoor het is alsof ‘de dichter’ niet deelneemt aan wat hij schrijft. ‘De man alleen’ is in meer dan één opzicht onthecht, zijns ondanks waarschijnlijk.

## *Genadeloze luciditeit*

Dit alles lijkt in eerste instantie mogelijk in tegenspraak met Paveses veelal pregnante beschrijvingen en de scherpte van zijn beelden, maar in zijn geval sluit het één het ander niet uit, integendeel, schrijft hij in een gedicht met de veelzeggende titel ‘Drang tot alleenzijn’:

> Een grote teug en mijn lichaam proeft het leven
> van bomen en rivieren, en voelt zich van alles afgesneden.

Dat gevoel ‘zich van alles en iedereen afgesneden’ te weten komt tot een climax in de postuum verschenen bundel *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (De dood zal komen en jouw ogen hebben), die uit twee afdelingen bestaat. Tussen 27 oktober en 3 december 1945 schreef Pavese de negen gedichten die *La terra e la morte* (De aarde en de dood) vormen en toen Constance Dowling, Paveses laatste onbereikbare geliefde, in 1950 terugkeerde naar Amerika en hij sterk vermoedde dat zij niet zou terugkeren, schreef hij tussen 11 maart en 11 april de titelreeks. Aalders en Kostwinder typeren *Lavorare stanca* als lyrisch-epische gedichten met een harde ritmiek en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* als puur lyrische, sensuele, muzikale poëzie, waaruit de anekdote verdwenen is en de beelden op zichzelf staan. Van Toorn en De Voogd noemen de dichter van de postuum verschenen bundel ‘een welhaast onherkenbaar andere’: er worden geen verhalen meer verteld, in sterk metrische verzen wordt een ‘jij’ toegesproken die in bijna mythische termen samenvalt met het landschap.

Ondanks alle terecht vastgestelde (vorm)verschillen, of misschien juist wel dóór die treffende verschillen, zou men kunnen zeggen dat Paveses laatste bundel een geconcentreerde en verhevigde weergave is van een geestesgesteldheid die niet wezenlijk anders is. ‘De man alleen’ wordt niet meer

genoemd, maar hij is in alle hevigheid aanwezig in een wanhopige poging de ‘substantie van de ervaring’ op papier alsnog mogelijk te maken. Het wemelt van de ‘definities’ die de onbereikbare geliefde binnen bereik, al was het maar van de poëzie, moeten brengen: ‘Je bent...’, maar ook zij wordt een herinnering en opnieuw *reduceert* de poëzie de substantie van de ervaring tot genadeloze luciditeit:

> Je bent de gesloten kelder,
> met de aarden vloer,
> waar ooit op zijn blote voeten
> het kind is binnengegaan,
> en het denkt er altijd aan terug.
> Jij bent de donkere kamer
> war men altijd aan terugdenkt,
> zoals aan het oude erf
> waar de dag zijn licht ontvouwde.

Op 20 november 1945 schrijft Pavese: ‘Je bent niet meer. Mijn armen / tasten tevergeefs.’

Op 22 maart 1950 schrijft hij het titelgedicht van de tweede reeks, met daarin het gruwelijke beeld waaraan deze serie, de postume bundel en de recente vertaling hun titel ontlenen:

> De dood zal komen en jouw ogen hebben -
> deze dood die altijd bij ons is
> van de ochtend tot de avond, wakend,
> doof, als een oud gevoel van spijt,
> of een dwaze ondeugd. En jouw ogen
> zullen een ijdel woord zijn,
> een verzwegen schreeuw, een stilte.
> Zo zie je ze elke ochtend
> als je je naar jezelf toebuigt
> in de spiegel. O dierbare hoop,
> die dag zullen ook wij weten
> dat je het leven bent en het niets.
>
> Voor iedereen heeft de dood een blik.
> De dood zal komen en jouw ogen hebben.
> Het zal zijn als stoppen met een ondeugd,
> als in de spiegel een dood gezicht

opnieuw te zien verschijnen,
als luisteren naar gesloten lippen.
Stom zullen we afdalen in de stroom.

Het schokkende van het beeld zit hem in de omkeerbaarheid. Natuurlijk lijkt het op eerste moment troost te bieden, dat ‘de dood’ de ogen van de geliefde heeft. Maar het betekent óók dat de dood al in de ogen van de geliefde zichtbaar is. Natuurlijk ‘is’ de onbereikbare geliefde vooral Constance Dowling, het eerste gedicht van de reeks is getiteld ‘To C. from C’. Het lijkt er echter ook op, dat alles wat inmiddels als onbereikbaar gepeild was in haar geconcentreerd is en omslaat in ‘de dood’. De ‘substantie van de ervaring’ wordt definitief gereduceerd tot het tegendeel en het leven tot ‘een ondeugd’. In de roman *Vriendinnen* spreekt Pavese ook ‘over de spiegel en over de ogen van iemand die zelfmoord wil plegen.’ Hij kende die blik al lang, zal zich opnieuw van alles afgesneden gevoeld hebben en deed er het zwijgen (‘gesloten lippen’, ‘stom’) toe, omdat hij al lang wist dat er voor hem geen woord bestonden die het omvatten of zelfs maar zouden kunnen verbinden met de dingen die voorbij zijn. Op 18 augustus noteert hij als laatste woorden van zijn dagboek: ‘Dit is allemaal weerzinwekkend. Geen woorden. Een gebaar. Ik schrijf niet meer.’

Constance Dowling

## Literatuur

Cesare Pavese, *De dood zal komen en jouw ogen hebben*. Gedichten. Vertaling en nawoord: Willem van Toorn en Pietha de Voogd. De Bezige Bij, Amsterdam, 2001.
Cesare Pavese, *Leven als ambacht. Dagboek 1935-1950*. Vertaling Anton Haakman. De Bezige Bij, Amsterdam, 1987.
Cesare Pavese, *Stilte in augustus*. Vertaling Anton Haakman. De Bezige Bij, Amsterdam, 1988.
Hein Aalders en Jan Kostwinder, *Een man alleen. De zelfmoord van Cesare Pavese*. Uitgeverij Aalders & Co. Amsterdam, 1996.
Gabriele D'Annunzio, *Madrigalen van de zomer*. Vertaald, ingeleid en toegelicht door Frans van Dooren. Atheneum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1996.

Fernando Pessoa, *Gedichten*. Vertaling August Willemsen. De Arbeiderspers, 2000[8]

*Ron Elshout (1956) is dichter, essayist en redacteur van* Bzzlletin.

8 Bultinck, Bert, ‘De onthoofde revolutie’. In: *Yang*, jg. 36 (2000), nr. 2, p. 172.

## Erik Lindner
## *Cesare Pavese: een mens die uit de aarde steekt*

**W**e zitten met veel mensen in een zaal en kijken naar televisiebeelden. Het is een literaire avond en we zijn gekomen om te luisteren. Televisie kijken geeft een bepaalde roes, vooral wanneer je gespitst bent op woorden die je raken. Op het scherm praten vrouwen, elegant gekleed en opgemaakt. Met uitzondering van een Amerikaanse zijn het Italiaanse vrouwen. Ze zijn op leeftijd. Ze praten over een man die hen bewonderde, toen ze jonger waren. Hun stemmen klinkt trots en ook vertederd, als die van jonge meisjes. Een enkeling in het publiek begint onderdrukt te lachen. Bij de volgende kirrende uitroep van een vrouw op het scherm golven lachsalvo's door de rijen van de zaal. Toegegeven, alle diva's die op het scherm verschijnen hebben iets kokets. Ze hebben een man afgewezen en weten zich gestreeld door zijn aandacht, en helemaal sinds die man een beroemdheid is gebleken en die aandacht na zijn dood is gebleven. Het hele publiek in de zaal ontspant en lacht. Of toch niet iedereen. Rechts achter me zit een man die steeds ongelukkiger wordt. Bij iedere lach kijkt hij strenger voor zich uit. Het is een Italiaan. Zijn naam is Franco Loi.

De avond die ik hier beschrijf vindt plaats tijdens Poetry International. Ik stel me voor dat het publiek enige romans of ander proza van Cesare Pavese heeft gelezen, en benieuwd is naar zijn poëzie die in vertaling is verschenen. We hebben geluisterd naar een inleiding van Willem van Toorn, die iedere plechtstatigheid die je bij een herdenkingsavond zou verwachten al heeft weggenomen. De televisiebeelden maken de volle zaal klein en compact: zodra mensen lachen hoor je waar ze zijn. Na de vertoning lezen enkele dichters die op het festival te gast zijn hun favoriete gedicht van Pavese, vertaald naar hun eigen taal. Vooral de Cubaan Omar Pérez Lópes maakt indruk. De bewondering voor Pavese klinkt met overtuiging in zijn voordracht. De laatste spreker is Franco Loi.

Franco Loi dicht in het Milanees. Hij leest het Italiaans van Pavese met bedeesde stem. Hier spreekt iemand die Cesare Pavese nog heeft meegemaakt en in wiens gedichten het latere werk van Pavese weerklinkt. Gedichten, rijk aan landschappen, en toch licht en lenig. Als ik probeer me te verplaatsen in Loi's woede over ons gegrinnik, bedenk ik dat Pavese in zijn alomtegenwoordige alleenheid gedichten schreef die voor Italiaanse auteurs een gebied hebben ontsloten. Het gebied bijvoorbeeld waarop de spreektaal in gedichten ontgonnen wordt. Een spreektaal die doorklinkt in de streektalen van Pier Paolo Pasolini en Franco Loi.

## *Verticale en horizontale mensen*

In Paveses vroege gedicht ‘Ontheemde mensen’ kijken twee jongens op een avond uit over de zee, net zo lang tot ze het zat zijn en zich verschansen in een kroeg. De een ziet de zeespiegel terug in de oppervlakte van de wijn in zijn glas, waarin eilanden weerspiegelen. De ander ziet daar pas wat in als er heuvels op die eilanden verschijnen en de stenen op de bodem te zien zijn. Pavese keert zich hier tegen dichterlijke clichés (‘dromen bij het ruisen van de zee zijn een beetje eentonig’) maar laat ondertussen met zijn commentaar de beelden wel degelijk zien. De ene jongen ziet bloemen en vruchten op de heuvels, de ander wijnranken. In het gedicht, dat in heel eenvoudige taal is geschreven en vertaald, verschuift telkens het perspectief en de waarneming. In de ochtend gaan de jongens te voet naar die heuvels, om er al pratend druiven van een meisje te eten.

De ernst van Paveses moeizame relatie met vrouwen weegt zwaar, in zijn leven en zeker ook in zijn literatuur. Je kunt geen werk over Pavese openslaan of je komt die relatie tegen. Tegelijk lijkt die voor veel lezers, man of vrouw, een aantrekkingskracht te vormen. In het dagboek, verschenen als *Leven als ambacht*, schreef hij op 21 januari 1938: ‘een vrouw wil graag de begeerte van een man kunnen opwekken, maar ze schrikt als men weet dat ze hiertoe in staat is.’ Verbitterd en gefrustreerd door zijn onvermogen om in zijn zo door literatuur bepaalde leven een bestendige relatie te behouden noteert hij op 14 oktober 1940: ‘vrouwen koesteren een diepe wezenlijke onverschilligheid ten opzichte van poëzie.’ Maar het boek is niet alleen een plek voor Pavese om van zich af te schrijven. Op 2 mei 1941 onderneemt hij de poging een onderscheid te maken tussen verticale en horizontale mensen. De verticale mens experimenteert en bombardeert zichzelf met indrukken, raakt vervoerd door ‘personen en dingen’ en in conflict met zichzelf als een oude hartstocht weer oplaait (of zoals hij het zelf - mooier maar passiever - opschrijft: ‘hem weer komt verleiden’). De horizontale mens is juist in staat gelijktijdig geestdriftig te worden en het bestaande niet te verloochenen. Die beheersing en het vermogen te temperen kan Pavese hier verstandelijk opbrengen, tegelijk blijft hij tegen wil en dank een verticaal mens.

## *Zonder verering, maar vanuit een duidelijk begrip*

In het gedicht ‘Tolerantie’ arriveert een vrouw in een dorp in de regen. Het dorp lijkt wel op de bodem van de zee te liggen: in de schemer komt blauwe rook uit de huizen. De vrouw wast zich de volgende ochtend aan de fontein. Ze heeft stroblond haar, ‘net als de sinaasappelschillen die op de grond liggen.’ De oranje schillen keren binnenstebuiten en tonen hun witte onder-

huid, terwijl de vrouw in haar onderrok aan de fontein staat. Aan het plein worden de luiken opengegooid door sombere vrouwen. Hun mannen liggen nog slapend achter hen. Somber in hun gemoed, of hun gelaat of haarkleur? De vrouwen in het dorp blijken de blonde vrouw, die op haar bed haar brood verdient, te tolereren.

Henk Pröpper stelt (in *De Kleine Biografie*, een wonderlijk uitgegeven boekje waarin de tekst een ander verhaal vertelt dan de foto's en bijschriften) dat de man het vermogen miste 'een vrouw een *eigenbelang* te schenken door met hem te zijn.' Net als in zijn essays benadert hij de auteur die hij beschrijft op gelijkwaardige wijze, als verstaander, zonder verering maar vanuit een duidelijk begrip. Door die gelijkwaardigheid doet hij de auteur recht en ontneemt hij die van de gêne van de roem. Pröpper is niet strikt autonomistisch, maar weet de levensloop van de auteur telkens terug te brengen tot zijn werk. In het geval van Cesare Pavese, die zijn dagboek gereed maakte voor publicatie, is het lastig voorbij te gaan aan zijn leven. Hein Aalders en Jan Kostwinder schrijven daarover (in het onderhoudende boekje *Een man alleen*): 'Hij wilde blijkbaar dat we ons met hem bleven bemoeien - op *zijn* manier.'

## *Werken maakt moe*

De poëzie van Pavese zit niet alleen in zijn gedichten, ook in zijn proza, zeker in de korte verhalen in *Stilte in augustus*. Dat is een verschil met het werk van János Pilinszky, de Hongaar met wie hij enkele verwantschappen toont, maar die geen romans publiceerde. Ook Pilinszky schreef in een eenvoudige en directe taal. Net als Pavese hield Pilinszky een aangrijpend dagboek bij. Pavese en Pilinszky publiceerden een bundel dialogen, de eerste de mythische *Dialogen met Leucos*, de ander *Gesprekken met Sheryll Sutton*, een fictief weergegeven dialoog met de actrice die hem in Parijs op zijn ziekbed verzorgd heeft. Net als Pavese was Pilinszky niet in staat tot het in stand houden van duurzame relaties. Maar Pilinszky werd oud, ascetisch oud. Volgens zijn dagboek verlangde hij terug naar het begin van zijn schrijverschap, waarin hij nog gewoon aan een gedicht kon beginnen zonder te wikken en te wegen en te wachten. In die gedichten zit eenzelfde zwijgzaamheid vervat als in die van Pavese, al is het dan niet in beschrijvingen of vertellingen, maar mededelend:

> Je bent nergens. Wat is de wereld leeg.
> Tuinstoelen, een ligstoel. Vergeten.
> Mijn schaduw rinkelt tussen scherpe stenen.
> Ik ben moe. Mens die uit de aarde steekt.
> ('Apokrief')

Een mens die uit de aarde steekt, dat is ook het beeld dat achterblijft van de man uit het gedicht ‘Werken maakt moe’ van Pavese, die maar over straat loopt en doorloopt, zonder een vrouw aan te spreken doorloopt tot het overal leeg is en hij niet meer de ogen opslaat naar de huizen en op een verlaten plein blijft staan. Uit het gedicht steekt de vraag: ‘is het de moeite waard om alleen te zijn, om steeds meer alleen te zijn?’ ver uit naar de rechterkantlijn. Aalders en Kostwinder gebruiken de term prozagedichten, waarmee ze niet op passages uit de romans doelen, maar op de verzen. Die zijn verhalend, parlando, maar op zo'n eigenzinnige manier dat het moeilijk is om de invloed die Pavese elders uitoefent in kaart te brengen. In Italië zelf onderscheidden Paveses gedichten zich sterk en zelfbewust van alle gangbare stromingen. Het is verleidelijk de jong gestorven dichter Jan Kostwinder als verwant te noemen, die samen met Hein Aalders Pavese tot een van de klassieken verklaarde. Toch bevindt het werk van Jan Kostwinder zich in een andere traditie. Invloed is natuurlijk een ongenuanceerd begrip. Weinig auteurs zullen doelbewust een voorganger als voorbeeld stellen. De raakvlakken die ik zoek hoeven dan ook niet geïntendeerd te zijn.

## *Je bent een dichte stilte*

Bij Paveses gedichten valt me het gebruik op van sterke en enigszins zware titels, ‘Tolerantie’ of ‘Ontheemde mensen’. Termen die een verhandeling of definitie doen verwachten. Wat volgt is echter een beschrijving, of een anekdote die verzelfstandigd is, symbolisch is geworden. Dat is op vergelijkbare wijze aan de hand in de eerste bundel *Nooit zonder de paarden* van Jan Baeke. Titels als ‘Ascese’, ‘Doctrine’, ‘Routine’ of ‘De volgelingen’ luiden gedichten in die een spannende relatie onderhouden tot het begrip dat tot titel is verklaard. Gedichten die de stellige definitie van dat begrip nogal laten wankelen, of er op zijn minst een ander zicht op bieden. Ook in de tweede bundel van Jan Baeke, *Zo is de zee*, vind ik een voor Nederlandse poëzie ongebruikelijke parallel met Pavese, en wel in de reeks ‘Wie treft een steen’. Bij Pavese zijn de heuvels nabij Turijn, de Piëmonte, niet weg te denken uit zijn werk. ‘Wie treft een steen’ is een zeldzame reeks waarin sporen in het Brabantse landschap verschijnen. Ik stel me bij het lezen van de vier gedichten een kerkje voor, eenzaam tussen de weilanden ten noorden van Roosendaal, en een processie op een katholieke feestdag vanuit de stad door de akkers naar dat kerkje. Het is zeker geen stichtelijke poëzie, net zo min als die van Pavese, en toch zijn de rituelen en symbolen in de vier gedichten zichtbaar en haast aan te raken:

Een gelovige is niet meer dan een steen
of een voor in een weide
of een droge bedding.

Ook dat een steen zich niet bekommert
om degene die de verlaten weg op- en afloopt
naar haar die hij niet vindt.

Als het niet de droom is, maar de orde
die zich over ons ontfermt
waar raken de wegen dan nog zoek; wie treft een steen
die het het minste nodig heeft -

Een man die enkele gebeden uit het hoofd kent
maar een huis bouwde
om zich tegen alle namen te beschermen.
Een man die de eenvoud van een bloem
of een haan gedenkt, in de wetenschap
van al wat boven hem gesteld is.

Het is een man die ‘vastbesloten is / en dat besloten heeft.’ Baeke noemt ook een steen een besluit, of een eenzame wandelaar. Ook dit is poëzie die in een andere, modernere, misschien wel Noord-Europese traditie van het vrije vers past. Tegelijk is de reeks op een gelijke wijze atmosferisch als het werk van Pavese.

Opvallend is trouwens dat János Pilinszky volgens zijn vertaler Erika Dedinszky (in het nawoord van de bundel *Krater*) in Hongarije ‘een haast “calvinistisch”, want zeer pessimistisch, katholicisme’ werd toegedicht. Paveses pessimisme klinkt misschien het sterkst door in zijn dagboek - al is de zelfkwelling op iedere pagina van zijn werk aanwijsbaar. De liefdesgedichten in Paveses tweede en laatste bundel *De dood zal komen en jouw ogen hebben* (in het Engels vrij vertaald met ‘Death shall come, using your eyes’) zijn van een tragiek die weinig vertelling meer toestaat. De velden en heuvels zijn er nog steeds, maar worden alleen nog maar genoemd en aan iemand toegeschreven: ‘Je bent een dichte stilte / die niet wijkt, je bent lippen / en donkere ogen. Je bent de wijngaard’. De jij-figuur, een vrouw allicht, wordt niet meer getekend maar toegesproken.

In het vroegere gedicht ‘Een herinnering’: ‘als je naar mond kijkt, sluit ze half haar ogen / en wacht af: niemand mag een aanval wagen.’

## *Een nieuwe provincie*

In 1943 verschijnt bij uitgeverij Einaudi een uitgebreide editie van Paveses debuut *Werken maakt moe* uit 1936. Na het oorspronkelijke voorwoord getiteld ‘Het ambacht van de dichter’ bevat die uitgave een tweede inleiding van Pavese. In de Penguin-uitgave *Selected poems* is dat essay vertaald als ‘Concerning Certain Poems Not Yet Written’. Volgens een noot van Pavese worden hierin ‘alle beloften en verheven beweringen’ uit het eerste essay vervangen en verbeterd.

‘Na een zekere stilte stelt men zich voor niet *een gedicht* te schrijven maar *gedichten*,’ opent de tekst. ‘Men ziet de toekomstige bladzijde als een riskante verkenning van iets dat men weldra zal kunnen vastleggen. Woorden, vormen, situaties, ritmes van morgenochtend beloven ons een weidsere ondergrond dan die ene pagina die we zullen schrijven. Zo lang vanaf die grond geen einde in zicht is en die versmelt met de mogelijke toekomst in zijn totaliteit, is er de drang zich te behoeden door hard te werken.’ Maar Pavese onderkent een dimensie of bepaalde duur van die ondergrond. Er is een poort geopend naar een ‘provincie’ waarvan de grenzen nog niet te zien zijn. De gedichten die we schrijven openen de poorten van ons vermogen. Eenmaal door die poort schrijven we meer en plunderen we zo het fruit van de achtergelegen velden. Het kritieke punt vormt volgens Pavese het moment dat de grens van de nieuwe provincie in zicht komt. Gedichten openen niet alle bestaande poorten. Op een gegeven moment schrijven we ‘uitgeputte’ gedichten, zonder verdere beloften, die het eind van de verkenning inluiden.

Juist die uitgeputte gedichten, moe, verstild en in zekere zin besloten, noemt Pavese de meest geraffineerde. Wat volgt is een uiteenzetting van hoe hij de uitgebreide herdruk van *Werken maakt moe* heeft samengesteld. De gedichten die tijdens zijn debuut werden gecensureerd zijn samen met latere gedichten toegevoegd. En juist degene waarbij Pavese zich herinnert ze met een zekere verveling geschreven te hebben, komen hem het meest vitaal over. Op dit punt is te merken in hoeverre hij zich distantieert van zijn vroegere werk, hoe hij de poort naar die gerooide provincie wil sluiten. Hij verwijst daarbij naar de vragen die hij constant in zijn dagboek bij zijn gedichten stelt. Kenmerkend is niet zozeer de vertellende vorm van de gedichten, maar de voor hem problematische plaats van het beeld daarin. ‘Beelden vertellen’ noemt Pavese een holle frase, omdat nergens de woorden die een beeld oproepen onderscheiden kunnen worden van de woorden die een ding benoemen. Het gaat Pavese juist om het beschrijven van een symbolische en niet van een naturalistische werkelijkheid. Als de elementen in deze gedichten spreken, is dat niet vanwege de werkelijkheid die dat zou wensen

maar de intelligentie die dit heeft besloten. De gedichten onderling en het geheel aan gedichten vormen geen autobiografie, zo stelt Pavese, maar een oordeel. En op dit punt verwijst hij naar *La Divina Commedia*, en waarschuwt daarbij dat zijn symbolen niet met Dante's allegorie willen overeenkomen, maar met diens beelden.

Pavese ziet een mogelijkheid de eerdere bundeling gedichten veilig te stellen. Elk willekeurig nieuw gedicht zal eenheid en regelmaat brengen in de steile chaos die morgen aanbreekt.

## Literatuur


Hein Aalders en Jan Kostwinder, *Een man alleen. De zelfmoord van Cesare Pavese*. Aalders & Co, 1996.
Jan Baeke, *Nooit zonder de paarden*. De Bezige Bij, 1997.
Jan Baeke, *Zo is de zee*. De Bezige Bij, 2001.
Franco Loi, 'De Engel. Fragmenten.' In *Raster* 70 (1995). Vertaling Willem van Toorn.
Franco Loi, 'Vijf gedichten'. In: *Raster* 89 (2000). Vertaling Willem van Toorn en Sabrina Corbellini.
Franco Loi, *Hemel zonder gezicht. Ciel sensa faccia*. Met een vertaling door Willem van Toorn en Sabrina Corbellini. Querido, 2001.
Cesare Pavese, *Selected poems*. Edited, translated and with a Foreword by Margaret Crosland. Penguin, 1971.
Cesare Pavese, *De dood zal komen en jouw ogen hebben*. Vertaling en nawoord Willem van Toorn en Pietha de Voogd. De Bezige Bij, 2001.
Cesare Pavese, *Leven als ambacht*. Vertaling Anton Haakman. Dagboeken 1935-1950. De Bezige Bij, 1980.
Cesare Pavese, *Gesprekken met Leuco*. Vertaling C. van Gruting-Venlet en E. Tavativan Gruting. De Bezige Bij, 1987.
Cesare Pavese, *Een vis in het ijs*. Brieven. Keuze, vertaling en nawoord van Yolanda Bloemen. De Bezige Bij, 1988.
Cesare Pavese, *Stilte in augustus*. Verhalen. Vertaling Anton Haakman. De Bezige Bij, 1988.
Cesare Pavese, *Jouw land*. Diverse vertalers. De Bezige Bij, 2001.
János Pilinszky, *Krater*. Vertaling Erika Dedinszky. Kwadraat, 1984.
János Pilinszky, 'Gesprekken met Sheryl Sutton'. Vertaling Erika Dedinszky. In *Raster* 42. De Bezige Bij, 1987.

Henk Propper, ‘Cesare Pavese: de kunst van de onverschilligheid.’ In: *Een intiem slagveld*. Prometheus, 1993.
Henk Pröpper, *Cesare Pavese. De Kleine Biografie*. De Bezige Bij, 1996.

*Erik Lindner (1968) debuteerde in 1996 met de dichtbundel* Tramontane *die verscheen bij uitgeverij Perdu. Zijn tweede bundel*, Tong en trede (2000), *kwam uit bij De Bezige Bij*.

## Hester Knibbe
## *Van god tot sterveling*

***In de gedichten uit de bundel* Lavorare stanca *van Cesare Pavese staat de man minstens zo centraal als de vrouw. Die man is de jongen, de jonge god, de man en tenslotte de oude man. Al deze mannen spelen een rol in verleden en toekomst; het heden lijkt bij Pavese slechts te bestaan bij de gratie van wat geweest is, ook het komende wordt dikwijls al bijvoorbaat met beide voeten in de geschiedenis' gezet. Herinnering is een sleutelbegrip en een woord dat herhaaldelijk voorkomt. Mocht die hang naar het voorbije al een vlucht uit de realiteit zijn, dan is het een vergeefse vlucht: er valt in dat verleden zelden iets te lachen, zelfs de jeugd kent haar ontgoochelingen. Er wordt door de figuren van Pavese hooguit geglimlacht, en wel door de man die inmiddels wéét en zich heeft weten te verzoenen met het leven zoals het nu eenmaal is. Zoals bijvoorbeeld in het gedicht 'Mythe':***

### Mythe

De dag zal komen dat de jonge god een man zal zijn,
zonder pijn, met de dode glimlach van de man
die heeft begrepen. Ook de zon gaat in de verte voorbij
en kleurt de stranden rood. De dag zal komen dat de god
niet meer zal weten waar de stranden van vroeger waren.

Je wordt wakker op een morgen dat de zomer dood is,
en in je ogen roert zich nog de luister
als gisteren, en in het oor het geraas van de tot bloed
geworden zon. De kleur van de wereld is veranderd.
De berg raakt niet meer aan de hemel; de wolken
hangen niet meer in trossen als vruchten; in het water
laat geen kiezel zich meer zien. Het lichaam
van een peinzende man buigt zich waar een god ademde.

De felle zon is voorbij, en de geur van aarde
en de vrije straat, gekleurd van mensen
die de dood niet kenden. 's Zomers ga je niet dood.
Als er iemand verdween, was er de jonge god,
die leefde voor iedereen en de dood niet kende.
Boven hem was de droefheid een schaduw van een wolk.

Zijn pas sloeg de aarde met stomheid.
Nu weegt
de vermoeidheid op alle ledematen van de man,
zonder pijn: de kalme vermoeidheid van de morgenstond
waarmee een dag van regen begint. De donker geworden stranden
kennen de jongeman niet die vroeger maar naar ze
hoefde te kijken. En de zee van de lucht komt ook niet meer tot leven
onder zijn adem. De lippen van de man plooien zich
gelaten, om te glimlachen tegen de aarde.

Toen mij gevraagd werd om ter gelegenheid van de Pavese-avond op Poetry International 2002 een gedicht van Pavese voor te lezen koos ik bovenstaand gedicht. Het ontroerde me doordat de titel 'Mythe' zo haaks staat op de inhoud van het gedicht waarin sprake is van een dramatische ontmythologisering.

In de *Metamorphosen* van Ovidius staat het verhaal van Baucis en Philemon. Op een dag komen er drie vreemdelingen bij hen langs die om onderdak vragen. Overal zijn ze weggestuurd, maar Baucis en Philemon nodigen hen binnen en bereiden van het weinige dat ze zelf hebben een maaltijd voor de mannen. De mannen blijken goden te zijn.

In het gedicht 'Mythe' vindt eenzelfde gedaanteverwisseling plaats, maar dan omgekeerd: een jonge god verandert in een oude man. Een mythe dus, die in de *Metamorfosen* niet zou hebben misstaan. Maar tegelijkertijd is hier sprake van de meest banale realiteit. Iedereen die tijd van leven heeft moet aan den lijve ondervinden, dat hij zijn goddelijke gedaante en status verliest en wordt gedegradeerd tot sterveling.

Van Dale geeft drie betekenissen voor het woord mythe: 1. Verhalende overlevering die betrekking heeft op de godsdienst en de wereldbeschouwing van een volk, verhaal van mensen en goden; - 2. praatje zonder grond; - 3. als juist aanvaarde maar ongefundeerde voorstelling omtrent een persoon, zaak of toedracht.

Als je het gedicht bekijkt in de eerste betekenis, is het inderdaad een mythe. Maar in die zin is alle literatuur mythe, zeker gezien vanuit het perspectief van de muis en de mammoet: verhalen van de mensheid en haar godenwerelden. Bekijk je het gedicht vanuit de tweede en derde betekenis, dan is de titel buitengewoon navrant.

'De dag zal komen dat de jonge god een man zal zijn / (...) met de dode glimlach van de man / die heeft begrepen.' Ja, de dag zal komen dat hij zelfs 'niet meer zal weten waar de stranden van vroeger waren', en nog gruwelijker, de stranden herkennen hem niet meer. Dit is meer dan een ontnuchtering. Op een ochtend wordt de jonge god wakker en vindt zichzelf terug als

mens, wat betekent als sterveling. Dat verandert de kleur, de hoogte en diepte van de wereld en dan gebeurt het onvermijdelijke: ‘Het lichaam / (...) buigt zich waar een god ademde.’

De zomer is de tijd van het kleurrijke leven, de tijd van de jonge god; ‘zijn pas sloeg de aarde met stomheid,’ schrijft Pavese, waarmee hij de meest fundamentele manier van lopen aanduidt, een lopen waarmee men de aarde in zijn ban houdt.

Deze regel doet me denken aan *Het uur u* van Martinus Nijhoff. Daar wordt op eenzelfde magische manier gelopen door ‘de man / die zojuist de hoek om kwam’:

> (...)
> Maar vreemder, ja inderdaad
> veel vreemder dan dat de straat
> leeg was, was het feit
> der volstrekte geluidloosheid,
> en dat de stap van de man
> die zojuist de hoek om kwam
> de stilte liet als zij was,
> ja, dat zijn gestrekte pas
> naarmate hij verder liep
> steeds dieper stilte schiep.
> Geen dief overtrof, geen spion,
> hetgeen hij moeiteloos kon;
> en het gevederd leder waarop
> de God Hermes van zijn bergtop
> neer te dalen placht
> doorkruiste het ruim niet zo zacht
> als hij op straat kon gaan,
> gewoon lopend, met schoenen aan.
> (...)

Zelfs de god Hermes, onder andere de god die de zielen naar de onderwereld begeleidt, kan niet zo gewichtloos en dwingend lopen als de (jonge) mannen van Nijhoff en Pavese. Maar dat duurt niet eeuwig: ‘Nu weegt //de vermoeidheid’ gaat Pavese verder. De gewichtloosheid van het goddelijke heeft plaats moeten maken voor de wetten van de gravitatie. De aarde trekt, vraagt zijn deel, en de man heeft begrepen: dat deel ben ikzelf. Dan volgen regels waarin op sublieme wijze alle acceptatie van de wereld wordt uitgedrukt: de vermoeidheid die weegt is ‘de kalme vermoeidheid van de morgenstond / waarmee een dag van regen begint.’ De man kijkt naar de stran-

den die al lang niet meer in het zomerlicht liggen te zinderen, ook de lucht erboven wil niet meer tot leven komen; het wordt weldra nacht. Dat is het moment waarop de man, terugkijkend èn wetend wat hem wacht, zonder enige rancune kan glimlachen tegen de aarde. En op deze wijze krijgt het woord *aarde* tweeërlei betekenis: grond van het bestaan en verdwijnplaats.

In het proza van Pavese tref je eenzelfde fascinatie voor het ouderworden, de aftakeling en het complete verval aan. In de roman *De kameraad* bijvoorbeeld, zegt Pablo wanneer hij aan het bed zit van Amelio, die verlamd raakte bij een motorongeluk: ‘En toen bedacht ik dat al die bedelaars die op de straathoeken staan en die verminkt zijn, die blind zijn en onder de schurft zitten, eerst jongemannen als Amelio waren geweest’. Bij Pavese komt de ouderdom niet simpelweg met gebreken, bij hem staat ouderdom voor de grote ontluistering. Beroofd van zijn jeugd verwordt de godmens tot een schurftige bedelaar op aarde. De man, de mens, wordt ontdaan van zijn goddelijkheid, dat is, van zijn onsterfelijkheid en almacht; hij komt tot de ontdekking dat het ‘Et in Arcadia ego’ ook geldt voor de dood en realiseert zich zijn nietigheid.

Die nietigheid wordt in het gedicht extra geaccentueerd door de wijze waarop Pavese de grootsheid van het landschap gestalte geeft en de stranden, de zee, de berg die ooit tot de hemel reikte breed uitmeet. Alsof dat niet genoeg is, schetst hij rondom die overweldigende aarde ook nog eens de onmetelijkheid van het heelal. In die oneindigheid verdwijnt de gebogen gestalte van de man bijna. Ook door de robuuste vorm van het gedicht krijgt de man een bescheidenheid alsof hij zich verontschuldigt het onderwerp van ervan te zijn, enige aandacht te trekken, nog aanwezig te zijn. Dat ontroert; wellicht omdat ook wij weten eens wakker te zullen worden of ooit wakker zijn geworden ‘op een ochtend dat de zomer dood is’.

De dag zal komen ‘dat de jonge god een man zal zijn’. Die dag is de dag van de grote ontmythologisering waaraan Pavese in dit gedicht op prachtige en aangrijpende wijze gestalte geeft.

## *Literatuur.*

*Cesare Pavese*, De dood zal komen en jouw ogen hebben, *vertaling Willem van Toorn en Pietha de Voogd, De Bezige Bij 2001, pagina 187.*
*Cesare Pavese*, De kameraad, *vertaling Anton Haakman, De Bezige Bij 1995, pagina 21.*
*Martinus Nijhoff*, Verzameld werk, *Bert Bakker, vierde druk 1974, pagina 227.*

*Hester Knibbe (1946) is dichteres. In 2000 ontving zij de Herman Gorterprijs voor haar bundel* Antidood. *Knibbe kreeg in 2002 de Anna Blamanprijs voor haar oeuvre. In dat jaar verscheen haar meest recente bundel* Verstoorde grond.

## Rein Bloem
## *Een pelgrimage heeft het doel onderweg*

***P**oesia Italiana del Novecento* kreeg ik in 1969 in handen. *Gli struzzi 3 A cura di Edoardo Sanguineti*, met meer dan duizend bladzijden in twee delen. Ik wendde mij vermetel tot het Volume secondo: *I poeti Futuristi* en liet die liggen, evenals de *Poeti Vociani*; ik ben ze nooit meer tegengekomen. *Lirici Nuovi* (nr. VII), daar moest ik zijn: Umberto Saba in Trieste (1883) en zijn ontmoeting met de sprekende geit in een noodweer, beiden eenzaam en joods, La capra. Ik hoopte Giuseppe Ungaretti, geboren in Alexandrië (1888), de dichter, in de woestijn aan het werk te zien, maar hij ging eerst in 1912 naar Parijs, waar hij Apollinaire opzocht in de Eerste Wereldoorlog. Daarna werd hij in Rome professor en dat ook nog in Brazilië, enzovoort. De woestijn kwam er niet meer aan te pas. Helaas was het links en rechts, alle kanten op wat. Mijn leidsman Edoardo Sanguineti dacht er anders over.

Dan liever Eugenio Montale (1896-) geboren in Genova, bariton en dichter, gedwongen de Eerste Wereldoorlog in, keerde in 1925 de fascisten in Genua voor altijd de rug toe.

Zijn eerste bundel, *Ossi di seppia* (*Inktvisbeenderen*), van de zee naar de wal, de wereld zag er niet rooskleurig uit. In 1964 vond hij dat nog: zijn cyclus *Xenia* (*Tristia*), de klaagzang van Ovidius, verholen verdriet bij de dood van zijn vrouw Mosca. In negen kleine strofen, waarin alles innig en smartelijk is vervat, mooier kan het niet:

> Lief klein insectje,
> ik weet niet waarom vlieg genoemd,
> vanavond is het bijna-donker,
> terwijl ik in de deur Jesaja las,
> ben je naast mij verschenen zonder je bril,
> dus kon je mij niet zien
> noch kon ik zonder zijn weerglans
> jou in de nevel herkennen.
> - vertaling: Frans Denissen

*I Poeti Ermetici*... ga daar eens aan staan. Misschien Salvatore Quasimodo? Ook al een premio Nobel. Geboren in Siracuse in 1901, studie in Palermo, verbonden aan de Polytechische in Rome, water- en grondonderzoeker, speelde de hobo of het niets was, hij kwam op het conservatorium, les van Giuseppe Verdi in Milaan. Wij doen het hem niet na.

In de desolate provincie Lucania, (in de buurt van Potenza), was een wonderkind geboren, een vroegtijdig mathematicus, zodat hij wel in de wetenschap móest gaan. Hij zag het licht op 9 maart 1908, in het gehucht Montemurro, waar meer geiten waren dan mensen. Hij was er haast niet weg te slaan, zijn carrière begon pas in Rome. Daar viel hij meteen op, door zijn merkwaardige studies en enige poëzie vol ellipsen. In 1927 kreeg hij een invitatie voor het beroemde Instituut voor Fysica. Hij kon meteen beginnen, maar weigerde, omdat de vlijtige jongelui niets anders deden dan het atoom, de radioactiviteit en het neutron bestuderen. Zijn interesse was de architectuur, grafische uitvindingen en hoe poëzie in een notedop gemaakt moest worden. In 1937 kwam hij bij advertising en design, als directeur bij Olivetti en ook bij Pirelli, Alitalia en E.N.I., hij vond de Civilta delle macchine uit en hij verzon het waar je bij stond, met een grijns op zijn gezicht. Vlak voor zijn dood in januari 1981 maakte hij nog eens een niet te evenaren show met waterkleuren in een galerij, of het niets was.

Dat is Leonardo Sinisgalli, de trouwe pelgrim naar Montemurro:

Le lunghe sere, la brace che ik padre
attinse e il fumo amaro de pipa
bruciava gli occhi, purgava la stizza
nella gola, e le stori la canizza
degli avi allinea? sulla ripa
dell' Agri, duri, con le teste quadre.

Chi bussava alle imposte? Erano i musi
dei cavalli, erano i nonni dentro sacchi
d' incerata.(La neve sotto i tacchi,
la notte, i tonfi dei portoni chiusi.)

De lange avond, de kolengloed waar mijn vader
vuur nam en de bittere rook van zijn pijp
brandend in de ogen, het prikkelen verzachtend
in zijn keel, en de verhalen en het geblaf
van de voorouders aaneengeschaard op de oever
van de Agri, stoer, met vierkante koppen.

Wie klopte aan de vensterluiken? Het waren de snuiten
van de paarden, het waren de vooriuders
in wasdoeken (De sneeuw onder de hakken,
de nacht, de slag van dichtvallende deuren).

- Vertaling Ernesto Peternolli. In: *1900-1950, Moderne Buitenlandse Poëzie in de Nederlandse vertaling*, samengesteld door Sybren Polet)

Zijn arrangementen mogen er telkens weer wezen, met een lach en een geheim tegelijk, zoals muziek door kan klinken. Hier moeten wij nog op terug komen...

*Sperimentalismo realistico* - twee dichters probeerden de gewone mens van alle dag, de realiteit, onder de loupe te nemen: Cesare Pavese en Pier Paolo Pasolini.

Op het Waterlooplein diepte ik *Meesters der Italiaanse vertelkunst* op (tweede druk 1965 bij Meulenhoff) en las Pavese: *Kermisnacht* of wel *Notte di festa* (1953), geschreven in 1937. Pas in 1950 is zijn stuk postuum uitgegeven, als het eerste verhaal in de volledige Racconti bundel. In de bloemlezing van Corinna van Schendel viel mijn oog op de omslag: hoe Pavese in 1936 ook als dichter aangekondigd werd. Maar zo ver was hij nog niet; en ik evenmin. In die woelige tijd was zijn kermis nog niet aan de gang. Het genoemde *experiment en de realiteit* kan je meer een nachtfeest noemen of beter een poppenkast, gelardeerd met enkele gemene trekken:

Op die nacht, in de Piemontese heuvels, een eind van de stad Turijn, speelt het verhaal op een plek die de Langhe heet, waar Cesare vanaf zijn geboorte (9 september 1908) in een gehucht woont: Santo Stefano Belbo. Dat wil zeggen: een erf, een stal, flarden dansmuziek, ruzie in de verte. Twee knechten vegen het erf schoon. Ze loeren naar de Pater, die zich over een ton vol stront buigt. Een derde, Biscione, zit op een muurtje. Het tweetal krijgt een striem. De Pater sist de jongste toe: sméér hem met die stront. Het is broeierig in de walm van de ton. Een van de twee, Rico wil de Pater insmeren. Die kijkt bestraffend en wendt zich tot de jongen op het muurtje: jij bent de steen des aanstoots. Dan komt ‘Meneer de leraar’ het pad af naar de mesthoop. Hij doet een trek aan zijn pijp: voor mij is dit een teken van het voorrecht én de armzaligheid van onze menselijke staat. Er is een duivels element in ons lichaam... Biscione zit plotselings niet op het muurtje en met zijn broek op de voeten, komt hij weer terug. Stond je te roken, zegt de Pater. Hoe kom je aan aan de centen. Zwerver! En hij geeft hem een oorvijg. ‘Probeer nog eens 's nachts... alsof het de kwalijke heilige San Rocco is!’

Ik had er genoeg van, bij pagina 26 hield ik op. Trouwens: de Pater, de Meneer en de anderen waren van hout en niet van de wereld, de speelbaas was toen nog als een fliere fluiter aan de gang. Later was Cesare bij

Amerikaanse schrijvers in de leer: Whitman, Moby Dick, Joyce), vanaf 1930. Zijn eerste poëzie begon al in 1943 (*Lavore stanca*; *Werken is vermoeiend*), maar pas in 1936 zou de bundel uitkomen; er kwam onverhoeds een kink in de kabel, een breuk mag je wel zeggen: drie jaar lang werd hij min of meer opgesloten in Brancaleone (Calabrië), verdacht van 'antifascismo'. In zijn werk en leven zou hij - verscholen, of niet uitgegeven - een andere koers gaan.

Het postuum verhaal van de Notte di festa in de Racconti heeft een vervolg: *Carogne*. Het is een schema met *Gespuis en Terugkeer*. De speellieden in de poppenkast werden gedirigeerd door schrijver, het vermaak kwam voor de toeschouwers. Nu ging het anders met de personages, die we van vroeger kenden of vrolijk uitjouwden: ongure types, van lager wal. De priester in ballingschap en veroordeeld tot de gevangeniscel, de angstaanjagende misdaders. De belhamels zijn voor altijd gevlucht en ook de heilige San Rocco zien we niet meer... in de inktzwarte nacht klinkt een snerpende gil. Wat is er gebeurd? In 1943 begon hij *Lavorare stanca*, opgedragen aan zijn voorouders. Het eerste gedicht is ellenlang, een aubade voor Turijn, De Langhe, het dorp, de natuur, de boeren, de vrouwen. Een zonnig verhaal met een melancholieke ondertoon. Een wending in de bundel laat in de titel 'Luna d' Agosto' een korte bladzij zien met ondragelijke hitte, geen water, stoppels en nog eens stoppels, overdag zweet en bloed bij het werk en de maan geeft geen soelaas. Eerst kan de boer niet meer, later stort zijn vrouw zich naar beneden. Een huiveringwekkend tafereel.

De fotografische impressie van Anton Haakman uit De Revisor, 1982

Anton Haakman wist ervan, hij maakte deze foto ter plekke.

*Vakantie in augustus* is Haakmans bijdrage in *De Revisor* (1982), later hij heeft hij de meeste vertalingen van Cesare Pavese op zijn conto gebracht. De bundel *Feria d' Agosto*, geschreven tussen 1937 en 1944, negentwintig stukken proza: verhalen, fantasieën, schetsen, prozagedichten, essays, een theoretische verhandeling, aldus Haakman. Bij De Bezige Bij is dat in 1988 *Stilte in Augustus* geworden. Het werk zit vol herhalingen en je vraagt je af, waar die ratjetoe vandaan is gekomen. Totdat postuum het Geheim Dagboek, dat hij in 1935 in Brancaleone begon, in 1950 boven water kwam. In de eerste poëzie in 'Lavorare stanca' streefde Cesare volop de realiteit en de eenvoud na. Maar met zijn geheim al in gedachten, het motto 'Il mestiere di poeta' (dichten als ambacht), gaat hij verder in het boek: morele lichtzinnigheid; misogynie; genotzucht; en hij weet, dat hij voor altijd veroordeeld is, om bij elke pijn aan zelfmoord te denken. Anton Haakman noemt Cesare's opstel over mythe en symbolen: extatische inspiratie en de pogingen in de richting van aanbeden vrouwen, die hij maar kortstondig kon houden.

Het geheim en het broeierige, komen nog maar sporadisch voor.

Maar er is een uitzondering, een trouvaille: *Dialoghi con Leucò* (*Gesprekken met Leuco*, 1941). Het voorwoord is meteen raak, in meervoud:

> Zo mogelijk hadden wij het graag zonder
> al deze mythologie gesteld. Maar we zijn
> ervan overtuigd dat de mythe een taal is,
> een uitdrukkingsmiddel - dat wil zeggen niet
> iets willekeurigs, maar een kweekplaats
> van symbolen die, zoals in alle talen,
> een bijzondere kern van betekenissen omvatten
> die door niets anders zou kunnen weergegeven...
> In dit werk hebben we alleen Griekse mythen gebruikt.

Pier Paolo Pasolini (1922, Bologna) is de tweede die zich waagde aan een experiment, of zich bezondigde aan de realiteit. Cesare Pavese zag het leven als ambacht, met de dood als einde en Pasolini deed dat ook min of meer:

> ik zal aan mijn eind komen
> zonder de werkelijke proef te hebben afgelegd
> de ervaring namelijk, die mensen tot elkaar brengt.
>
> - Vertaling Leo Dullaart

Beiden hebben in hun jeugd een onuitwisbare herinnering aan een plek in de natuur: Langhe in Turijn en Casarsa in Friuli, in de buurt van Venetië.

De oorlog, Mussolini, het fascisme, ideologie, durf, de veranderde cultuur, de inheemse film, homoseksualiteit open en bloot... ze ontmoetten elkaar nooit, één werd de meerdere, qua lef om alle terreinen te lijf gaan en nieuwe concepten te beproeven, te lachen, te tandenknarsen, te voltooien. Pasolini begon met zijn poëzie in het dorpje Ramuscelle, waar de familie heen was getrokken,

de jongeling kreeg het dialect van de streek onder de knie en schreef:

> Stro de ca' da 1' aga
> (Lo Stregone di qua dall' acqua =
> De Wizard naar het water)

Moeder en zoon gingen terug naar Bologna, waar de welbespraakte Pasolini, (een heuse professor), op straat zijn armoedige maten naar hem deed luisteren, zoals hij in Rome, in de Borgata (een sloppenwijk), bij rellen betrokken

was: het proletariaat was immers de klos en de kapitalisten hadden de macht, joegen hardvochtig op winst. Het is de tijd van de jeugd, die geen toekomst had, moest halen, vreten, jatten, jouwen.

De maatschappelijke werkelijkheid lag niet op het pad van Cesare, hij ging een eigenzinnige weg, vol geheimen en angsten, wat op zich zelf geen kwaad kan.

Het strijdveld, dat Pasolini riskant betreedt omdat het scherp van de snede tweezijdig is. In 1954 schrijft hij: *De as van Gramsci*. De held van links denkend naoorlogs Italië, maar in het bewustzijn dat Gramsci eigenlijk niet bij de arme klasse hoort, hij ziet zelfs een verrader in hem!

Met de cinema, toen Pasolini in 1961 met de *Accatone* kans kreeg om de lompenklasse uit te beelden en met *Mamma Roma*, een legende of mythe, werd het menens. Vier collega's mochten ieder een kleine film maken. Pasolini koos voor Christus aan het kruis, dat kon er mee door. Daarvoor was een stand-in nodig: een arme sloeber genaamd Stracci, die vroeg hoe het lang zal duren, want hij had honger. ‘Hier,’ zei de cineast in dialect, ‘dan krijg je wat lekkers mee voor in de hoogte: Ricotta’ (witte kaas, zonder zout, van schapenmelk). De vermaarde kritikaster Orson Welles zat er goedkeurend bij, of voor noppes. De gulzige Stracci kon er niet afblijven... en stierf. Daar zat men op te wachten, alsof het echt was, onder de betaalde toeschouwers in de zaal brak een tumult los en onmiddellijk verscheen de politie, waarna de boosdoener in het cachot kwam, drie maanden lang.

Met *Teorema* (1968) zijn de rollen omgedraaid: zeer rijke mensen in Milaan, bourgeoisie afkomstig van de industrie. Een gezin, (vader, moeder, zoon, dochter plus de dienstbode) dat bij wijze van spreken ternauwernood het echte leven kent. Een bovenaardse indringer speelt voor God en Duivel, de verleider die één voor één het hoofd op hol brengt. Als hij zijn werk heeft gedaan, is hij gevlogen.

De dienstbode verlaat Milaan, om de boerderij bij de Po, met de peppels, weer te zien; en verandert in een heilige, die met succes boven de grond zweeft, de boeren knielen. Slechter vergaat het de heer des huizes, hij verkoopt zijn fabriek, ontkleedt zich op een perron, begeeft zich op weg met een kreet uit het oude testament of nog vroeger. Het hoeft geen betoog, dat hij in de *Teorema* alles van zichzelf heeft ingezet. In een baaierd van mythologie, pre-historie, metaphysica, schandaal, verloren ideologie, sex, woede, suspense, humor, onzin, huiver, mythe, sprookjes, parabels, formules, verhalen, referaten, poëzie... het lijkt dat hij in ernst en ironie tegelijk zoveel wil doorgeven als hij maar kan.

Voor Cesare met zijn warrige symbolen en zijn griezelige, dubieuze magie, sta ik niet in. De helder geformuleerde verslaggeving van Pasolini, zowel in de film en de roman, is een suspense, een lust voor het oog:

Het is een kreet die zeggen wil,
op deze onbewoonde plek, dat ik besta,
of dat ik niet alleen besta.

Je hoort tenslotte alleen de wind en de kreet, begeleid door Mozarts Requiem en de troost.

Als er geen wichelaars in de buurt zijn, kunnen mythen wel ruimte geven. Kees Ouwens (schatplichtig aan Pasolini met zijn verrassende opschriften, bijvoorbeeld: Het gele riet langs de oevers van de Po) en aan de rijen populieren, had van jongsafaan de wateren ook al ontdekt, gelijk de ander, en ook de tochten als pelgrim, naar de zee.

Hij blijft in zijn taal met verstand en vernuft op Nederlandse grond. De mythologieën die hij nodig had. Schreef ze en bezegelde, toen hij, bij ondergaande zon aan de einder in Vlissingen en Breskens, besloot: *en van een lieflijkheid die wij niet bereiken kunnen*.

De dood in het zicht ging gelukkig niet door.

De aanloop was *Van de verliezer & de lichtbron*... met een variant:

ontkleding onder de kap van het kopstation
en om de voeten ligt de dracht als een puinkegel
die naakt zijn om de man de weg te bereiden
als het geslacht de blikken scherpt om ze schennen
tot het halflicht verbrandt in het zicht de perrons te buiten
waar de vulkaan de kreet is en de voetzool de as schoeit

Leonardo Sinisgalli

Een andere gezichtshoek stelde Van de Vylder, (De Witte Raaf), aan de orde: De *Mythografische machine als een ratelend weefgetouw, een kosmische ruis*. De mythograaf is een vormgever en de goden, demonen en helden verliezen hun gezicht, als een verschijn- en verdwijnpunt van de Waarheid, een diabolist of een ‘fictor’, dat is een tweesnijdend begrip.

Als ik de geleerde Leonardo Sinisgalli maar levend kon raadplegen en zijn ellipsen ontcijferen. Hij die de *dangling machine* uitvond, een mobiel hangend aan het plafond in de kamer en het balkon.

## Campi Elisi

Naar de liefelijke provinci van de Agri
houdt hij stil om te dromen aan de overkant,
waar hij in het donker de vereerden begroette.

De uwen in volle kracht geschonken
aan het groen van tuinen.
De velden uitgestrekt met bonen
de hekken zijn overwoekerd:
eens vlamden schitterend de rozen
nu trappen de geiten in de aarde
toen waren de dagen altijd droog.

De landbouw met de Lucana rivier, in de buurt van Montemurro. Later ging hij nog eens in gedachten (1937-1939) met zijn Fiatje daarheen, om een eerbewijs te brengen. Je zou niet geloven dat er ooit rozen groeiden bij de oever. Een aantekening in het Frans liet hij daar zo'n epitaaf achter, het was van Vincent Van Gogh: 'Toch laat ik voor deze keer het werk liggen en maak ik de grootste sterren.'

Sinisgalli streefde met de jaren, naar een onverwachte vondst met een minimum aan tekst

Si fatica per anni
a sciogliere i nodi,
a dare un'immagine
favolosa a ina ciocca
illeggibile di segni per perduti.

Jaren verdaan
met knopen ontwarren,
en een verzonnen beeld
te geven van een onleesbare
kluwen van verloren tekens.

Of:

Vengono anch'essi a scaldarsi
accanto al camino i vecchi Dei.
Viene intririzzita a chiederci asilo
la civett della neve.
Zij komen om zich te warmen
De oude goden bij het vuur.
Hij zoekt ook een onderdak
De uil in de sneeuw.

Zo'n sneeuwuil bij de goden moest ook Hans Faverey tegen zijn gekomen. In een reeks kwam er zo een:

> De sneeuwuil:
>
> Het onbestaanbare: hoe ik het
> najaag en aankleef. De nacht is jong

*Hinderlijke goden* is later een bundel geworden. Faverey en Sinisgalli hebben beiden hun kleine teksten, die varieëren van de goden, tot de zeldzame vogels, de insecten die je onverhoeds op je pad ontmoet, de dingen die aan het licht komen (Faverey); en (Sinisgalli): ik ken een lichtvlekje in mijn huis en in de badkamer dwarrelt altijd een klein blaadje... Voor beiden zijn ze spannend, de spinnen en schorpioenen, als je een steen optilt, wat zie je dan... Die dichters kunnen zich van de wereld afsluiten, want ze zien en zien tegelijk niet, ze hebben de kleinste dingen in hun mars: Intorno alla figora del poeta; of er geen poëzie ís, want dáár is het terrein van het geheim, de poëzie. Een voorbeeld van Sinisgalli: gelovigen menen wonderen te zien; een grandioze gebeurtenis kan je een mogelijke extase niet overtreffen, je weet nooit of je weer een veer zal verliezen. Is het geen wonder dat hij op de langste dag de diagonaal in zijn kamer meet?

Een konijn, komt iedere morgen uit zijn hol te voorschijn, graaft met zijn poten, ziet voor zijn ogen, snuffelt met zijn neus... het is zijn portie syllabes en vondsten. Zo lang als het kan.

> Zoveel dingen zijn er
> die er niet zijn, als er dingen
> niet zijn, die er niettemin zijn.
>
> Waarom schoonheid dan niet ontdaan
> tot leegte, leegte die ademt.
> - Hans Faverey

Aangeland in den vreemde, om een flits mee te maken en ergens stil te staan... dan zijn we thuis.

> *Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschen dichtbundels zijn* De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*.

# Bzzlletin
# Proza

## In verhalen verloren
## Over *De hand, de kaars en de mot van Rob van der Linden*

De flaptekst van het debuut van Rob van der Linden (1957), *De hand*, *de kaars & de mot* vermeldt dat Pieter van de Kleij, de hoofdpersoon van de roman, zich heeft teruggetrokken in de Israëlische woestijn om zijn herinneringen aan zijn dagboek toe te vertrouwen en dit daarna voorgoed te begraven. Met de roman heeft de lezer dat dagboek als het ware in handen en daarin leest hij wat Pieter eigenlijk wil: 'Ik zoek naar de ondergrondse stromen die mijn handelen bepalen. Ik wil genadeloos zijn.' Wanneer we dat voor waar aannemen had hij wellicht kunnen volstaan met een beschrijving van zijn moeder (de kaars) en zijn vader (de hand). Dat zou een bescheiden debuut opgeleverd hebben, maar de zoektocht naar zijn verleden voert de verteller naar verre vertakkingen van zijn stamboom: de holle charme van de Benders (moederskant) en droge realiteit van de sappelende Van der Kleijs (vaderskant). Deze 'genealogische' benadering levert 'een pak van Sjaalman' op waarin hij de lezer kriskras door de tijd sleurt. We bevinden ons beurtelings - in een op het eerste gezicht willekeurige volgorde - in de late middeleeuwen, de achttiende en twintigste eeuw, waarin WO II een belangrijke rol speelt. De schrijver verliest zich, zo stelt hij ergens terecht vast, in het ene na het andere verhaal. Het is veelzeggend dat sommige hoofdstukken als extra opschrift 'een verhaal in een verhaal' dragen. Het wekt haast verbazing wanneer hij met betrekking tot een verhaal mededeelt dat daar maar één versie van rondgaat in het gezin. Deze lust tot vertellen is niet zonder gevolgen.

Wanneer de lezer moet aannemen dat Pieter er op uit is om zichzelf 'genadeloos' te duiden, botst dat met het vervagen van de grenzen tussen 'de werkelijkheid' en de sprookjesachtige elementen uit de roman, hetgeen door de flaptekst als 'een geraffineerd spel' gekwalificeerd wordt. Zij zijn hilarisch: de in de familie voorkomende zeemeerminnen, de in holle bomen wonende voorvaderen en de ooms die voortdurend tegen de tijdgrens invliegen en zo niet verouderen, maar ze komen het door Pieter nagestreefde realiteitsgehalte en daardoor de 'genadeloosheid' niet ten goede. Wanneer één van de personages een Mariageschiedenis bekritiseert vanwege de anachronistische elementen in het verhaal lijkt dat bijna een ironische verwijzing naar deze roman zelf.

Het dagboek is historisch zo breed opgezet dat verschillende episoden voorzien zijn van een lijst met *dramatisch personae*. Gezien het aantal personages is dat geen overbodige luxe. Dat heeft alles te maken met de verbluffende hoeveelheid stof die Van der Linden verbruikt. *En passant* herschrijft hij via een ingenieuze verhaallijn de geschiedenis van het Christendom, aan de jodenvervolging wordt een aangrijpende passage gewijd en die wordt verbonden met de recente geschiedenis van Israël, er ontstaat een bizarre driehoeksverhouding tussen Pieters ouders en de valse profeet Manus (de mot, van wie de levensgeschiedenis verteld wordt), de Franse inval in de lage landen speelt een rol, hele generaties worden met enkele pennenstreken neergezet.

Kortom: het verteltempo is hoog en het vermoeden dringt zich op dat Pieter van de Kleij eerder een afstammeling van *gebeurtenissen* dan van *mensen* is.

De structuur is inmiddels minder willekeurig dan die eerst lijkt. De schrijver bouwt het verhaal als een puzzel op: hier een stuk, daar een deel, om dan weer eens even aan een andere hoek te rommelen, maar inmiddels laat hij eenmaal opgezette verhaallijnen keurig samenvloeien en ook eerder genoemde details spelen bladzijden later (opnieuw) hun rol. Eén van de vertelgrappen bestaat er uit dat Pieter 'het dagboek' op zeker moment achterlaat, waardoor het in handen komt van zijn de wereld rondvliegende ooms, die op basis van de gegevens uit het dagboek besluiten Pieters vader weg te halen. Daarna krijgt Pieter het terug en kan hij het afmaken.

Dat doet hij overigens ook stilistisch met smaak. Hij heeft een humoristisch taalgevoel en bespeelt met zichtbaar gemak verschillende registers. Een opsomming over de karakterzwakte van stadhouder Willem V mondt uit in een grappige climax, een opsomming van gruwelen in de concentratiekampen heeft een daarbij passende afgemetenheid. Hij kan zinnen geestig op elkaar laten botsen: 'Zijn profetie zag hij nooit in vervulling gaan. Wel had hij nog het koffiezetapparaat ingeschakeld. De koffie was bruin toen ze hem vonden.' Er zijn nogal wat alinea's die met een cabareteske *oneliner* afsluiten, die tevens dienst doet als onverbiddelijke afronding ('Hij dronk zijn brandewijn uit en verdween uit dit verhaal') of als vooruitwijzing, waarmee de deur weer opengezet wordt nóg een verhaal: 'Het leven was eenvoudig en dat moest vooral zo blijven, Zo niet voor Manus.'

Aan het slot ontmoet Pieter Dani, met wie Pieters geschiedenis ook al verbonden is en wiens levensverhaal eerder deel uitmaakte van het dagboek. Van hem krijgt hij op de laatste bladzijde het advies eens in kabouters te gaan geloven, omdat die het onverwachte voor je mee brengen. Dani stelt opnieuw de diagnose: terwijl Pieter op zoek was naar wie hij was, is hij zichzelf *verloren* in verhalen. Pieter, zegt Dani terecht, is geen hovenier of schoenmaker (alhoewel hij blijkens zijn eigen introductie daar wel van afstamde), maar een fantast. Hij is inderdaad als verteller bepaald geen schoenmaker die zich bij zijn leest houdt, integendeel: hij gelóóft in fantasie en dus in kabouters! Dat komt dan niet meer als een verrassing: iemand die met veel verve zijn familiekroniek en een deel van de wereldgeschiedenis verbindt met het bestaan van zeemeerminnen en westwaarts vliegende en daardoor niet verouderende ooms, die Blue Band een kwarteeuw te vroeg op de markt brengt en die zich aldus door de stroom van verhalen op sleeptouw laat nemen, ondergraaft de 'werkelijkheid' van zijn verhaal en is minder een 'genadeloze' waarheidszoeker dan een onderhoudend verteller. Dat die twee op paradoxale wijze met elkaar op gespannen voet staan, maakt *De hand, de kaars & de mot* zeer zeker duidelijk. Maar misschien heeft Pieter zichzelf alsnog gevonden en *ís* hij de verhalen waaruit hij blijkbaar bestaat en die hij vertelt.

RON ELSHOUT

Rob van der Linden, *De hand, de kaars & de mot*. Amsterdam: Meulenhoff.

## Reviaanse ironie om de chaos te bezweren
## Over *De warmte van het zelfbedrog* van Mark Boog

In zijn debuutroman *De vuistslag* (2001) beschrijft Mark Boog een uitgesproken statische situatie. De held belandt na te op straat te zijn neergeslagen in het ziekenhuis. Vanuit zijn bed, in stationaire toestand, bouwt hij de wereld opnieuw op. Voortdurend redenerend met zichzelf, dan wel met de spaarzame bezoekers aan zijn bed of het verplegend personeel en doktoren. Hij bestookt hen onophoudelijk met theorieën en invallen over de toestand van de wereld waaraan hij noodgedwongen geen deel heeft. Het is een boek zonder handelingsverloop, de beweeglijkheid zit hem louter in het lenige, manische denken van de ikfiguur. Van interactie met zijn omgeving is evenmin nauwelijks sprake; het denken is louter eenrichtingsverkeer - een oorspronkelijk, bezeten, denken overigens. In feite is *De vuistslag* een lange alleenspraak. Dat Boog de lezer ondanks de ruimtelijke beperkingen en het ontbreken van actie voor zich weet te winnen, is geen geringe prestatie.

Toch moet hij zich, afgaand op zijn tweede roman *De warmte van het zelfbedrog*, als schrijver in zijn mogelijkheden of vrijheid beperkt hebben geweten. Want hierin voert Boog een ikfiguur op die zich meteen in de eerste regel in beweging zet: ‘Ik verliet het huis in verwarde toestand.’ Niet alleen verlaat hij zijn huis, maar ook de kustplaats waar hij woont. Hij neemt de trein en stapt uit vlakbij een dorp waar de gebeurtenissen zich hoofdzakelijk zullen afspelen. Meer dan alleen van beweging is zelfs sprake van een zoektocht. De ikfiguur is op zoek naar ‘de Andere Vrouw’, zoals hij haar noemt, een vrouw die hij meent te herkennen in de eigenaresse van het dorpsrestaurant waar hij een paar keer ontbijt.

Vol met verplaatsingen, decorwisselingen en ontmoetingen met onbekenden lijkt *De warmte van het zelfbedrog* een tegenhanger te zijn van *De vuistslag*. Maar dat is een oppervlakkig, bedriegelijk verschil; de overeenkomsten zijn groter. Ook in *De warmte van het zelpedrog* voert Boog een filosofisch ingestelde, zonderlinge ikfiguur op; iemand die voortdurend met zichzelf in gesprek is en die ook wanneer hij met anderen praat vooral zijn eigen gedachtenkronkels volgt, zonder zich veel van zijn gesprekspartners aan te trekken, over wie hij zich bovendien meestal laatdunkend uitlaat - achterlijke, wantrouwige en gelovige dorpelingen immers. Zijn opstelling draagt er niet aan bij dat hij warm in hun midden wordt opgenomen, zoals hij half en half zou willen. Hij is van plan zich te vestigen in het dorp, een huis te kopen om daar met de restauranthoudster te gaan wonen - een plan dat nergens op uitloopt.

De beide personages van Boog zijn lichtelijk geëxalteerd, hun denken is op hol geslagen. Ze bevinden zich in een overgangstoestand, opgelicht uit hun verleden en met een onduidelijke toekomst nemen ze een onduiduidelijke tussenpositie in, zoals de ikfiguur uit *De warmte van het zelfbedrog* opmerkt: ‘Ik bestond niet. Ik, de muur tussen binnen- en buitenwereld, was van glas, op z'n best.’ Hij is een tussenfiguur, de grenzen tussen hemzelf en zijn omgeving zijn vervaagd. Wellicht daarom drukt hij zich op reviaanse wijze uit in verheven, plechtstatige taal, in een vergeefse poging de chaos te bezweren - vaak met eenzelfde ironische distantie. ‘Welaan,’ mompelde ik toen ik buitenstond. ‘Recht zo die gaat. Naar de overkant. Laat er niets tussen komen.’ Van reviaanse allure is ook de volgende passage:

> ‘Maar kop op,’ zei ik hardop tegen mezelf. ‘Ik doe het mezelf aan, en vast niet voor niets. Er moet een reden zijn. Ik zal het zelf wel het beste weten. Mijn wegen en gedachten mogen ondoorgrondelijk zijn, ze dienen een doel. Anders waren ze doelloos.’

Met evenveel verve hanteert Boog allerhande staande uitdrukkingen en clichés als ‘wat doet het ertoe’, ‘kop op dus’, ‘het kan niet op’, ‘baadt het niet, dan schaadt het niet’. Het zijn bezweringsformules die zijn verwarring moeten afdekken, de leegte verhullen. Tegelijkertijd vormt zijn vaak vernuftige verbale akrobatiek een beschermlaag, een warme deken die de wereld op

afstand houdt. Zijn wens zich in het dorp te vestigen is al even paradoxaal, en lijkt eveneens op een vorm van zelfbedrog. Te doen alsof - er zit misschien niks anders op. Wellicht is dat de reden dat de ikfiguur voortdurend knipoogt, om zowel verwarring te stichten als te charmeren.

JORIS VAN GRONINGEN

Mark Boog, *De warmte van het zelfbedrog*. Amsterdam: Cossee 2002

# Bzzlletin
# Poezie

## Palimpsesten, de rijkdom van het onvoltooide
## Over *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* van Tonnus Oosterhoff

Toen Tonnus Oosterhoff Rutger Kopland in diens prachtige boek over poëzie, *Mooi maar dat is het woord niet*, antwoord gaf, schreef hij onder meer: ‘Het moet ongeveer zo zijn: om de wereld een beetje te begrijpen en te beheersen zijn we genoodzaakt gigantische reducties te plegen. De taal dwingt ons in een denkschema; onbruikbare verschijnselen blijven naamloos, mede daardoor worden ze niet opgemerkt of onmiddellijk vergeten. Vaak zien we die gereduceerde wereld aan voor de echte. Maar er valt duizelingwekkend veel meer te zien en te ervaren, en poëzie wijst daarnaar. Elke dichter volgt zijn eigen “zo is het”-gevoel, en heft zo, op zijn eigen manier, iets van die reductie op.’

In een essay over de recente poëzie van Tonnus Oosterhoff schrijft Hans Groenewegen, refererend aan *Der Akt des Lesens* van Wolfgang Iser eigenlijk hetzelfde over de reducerende eigenschappen van lezen en interpreteren van poëzie: ‘Vreemde wendingen wist men makkelijk uit zijn blikveld, bijvoorbeeld door ze überhaupt niet waar te nemen, of door ze slechts in abstracte zin te duiden als een symptoom, of algemeen kenmerk van tijdgeest of poëtische beweging.’

Tonnus Oosterhoff gaat deze reducerende manier van lezen te lijf door het zo goed als onmogelijk te maken de vreemde wendingen niet waar te nemen: veel van zijn gedichten bestaan vrijwel uitsluitend uit ‘vreemde wendingen’(terwijl er overigens geen onbegrijpelijk woord in voorkomt):

> Klemde het deurtje? Een beetje.
> Maar ik stiet het open en liet
> - diep snoof ik de zeelucht,
> toen blies ik mijn hand leeg -
> de dief los.
>
> Dicht boven de golvende golven,
> - natuurlijk klemde het hout,
> zo lang hield het dieren
> en goden gescheiden -
> vloog ik mijn dief

Oosterhoff stelde in *Mooi maar dat is het woord niet* dat gedichten van hem ‘niet teveel op elkaar mogen lijken; de tweede keer geloof ik mijzelf niet meer.’ Hij stelde vrijwel in één adem een hiermee lastig te combineren voorwaarde: ‘Zolang gedichten contrasteren profiteren ze daar onderling van, er ontstaat ruimtewerking; maar als ze het contact met elkaar verliezen vallen ze met zijn allen in een postmoderne leegte, waarin alles kan en dat niets er meer toe doet.’

De gedichten die zich bewegen aan de randen van de dagelijks gebruikte taal, de grote verschillen in vorm en inhoud hebben dus niets van doen meteen neiging tot alles verpletterend relativisme, maar integendeel alles te maken met een zoeken naar ‘de ruimte van het volledig leven’.

In zijn nieuwe bundel *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* laat Oosterhoff op twee manieren zien hoe de reductie van taal werkt - en misschien deels opgeheven kan worden. Ten eerste zijn er gedichten afgedrukt waarin ‘in handschrift’ veranderingen aangebracht zijn: er zijn woorden ‘doorgestreept’ en er zijn nieuwe regels aan toegevoegd, soms diagonaal over de ‘gedrukte’

tekst heen. Voorts zit er bij de bundel een cd-rom met ‘bewegende gedichten’, die - evenals de gedichten op zijn website - op spectaculaire wijze laten *zien* hoe de taal in de gedichten van Oosterhoff *werkt*: woorden verschijnen en verdwijnen, komen op andere plaatsen te voorschijn, veranderen en ‘profiteren daar onderling van’. Groenewegen toont aan hoe de presentatie van het gedicht ‘Kritiek’, dat ook als ‘gewone tekst’ in de bundel is opgenomen, het primaat van de tekst herstelt, doordat de gebruikelijke leesstrategieën ontregeld worden. In het geval van ‘Kritiek’ gebeurt dat grotendeels wanneer de lezer telkens denkt dat het gedicht ‘af’ is, waarna prompt een volgende strofe verschijnt die tot gevolg heeft dat het ‘vorige’ gedicht een gedicht ín het ‘nieuwe’ gedicht geworden is - en wanneer het hele gedicht er staat zoals het ook in de bundel is opgenomen, is het inmiddels zover dat je enige tijd voor het scherm blijft zitten wachten: er kan immers nóg een strofe aankomen.

In een ander gedicht, dat begint met ‘mijn vriend ligt als een droogbloem / de handen in een vreemde knik / om zijn borst gevouwen / ook in bed een gaaieveertje’, ontspoort de gedachtegang doordat die plotseling seksueel getint raakt en dat effect wordt vervolgens verhevigd (of juist niet?) door het woord ‘vriend’ te vervangen door ‘zusje’. Slechts de vervanging van één enkel woord, maakt dat er een totaal anderste beleven gedicht komt te staan.

De door Tonnus Oosterhoff veroorzaakte ontregelingen maken dat je scherper kijkt. De achteloze vanzelfsprekendheid van de taal verdwijnt en maakt plaats voor een verhevigd bewustzijn van wat taal doet, ook en vooral met ‘de werkelijkheid’. Een voorbeeld is te vinden in het gedicht ‘Twee stellingen’. Omdat het de titel van een gedicht is en we dus onder dit opschrift *taal* zullen vinden, hecht zich onmiddellijk de betekenis ‘bewering’ (‘axioma’, ‘these’) eraan en zelfs als ik in de eerste regels lees ‘Ik zie: / twee hoge stellingen, een magazijnknecht ertussen en geen uitweg’ zijn deze twee zeer concrete schappen nog niet in staat om de zoektocht naar de twee beweringen te doen staken. Wanneer dan in het titelloze gedicht ernaast ook nog een ‘knecht’ voorkomt is helemaal de boot los.

Gaandeweg moest ik denken aan J.H. Leopolds ‘rijkdom van het onvoltooide’ (op de cd-rom staat een tekst (gedicht?) die uit steeds verschijnende en verdwijnende zinsdelen bestaat die een steeds andere relatie met elkaar aangaan onder de titel ‘Leopolds’). Leopolds nagelaten werk, de schetsen en fragmenten, hebben een zelfde effect als het werk van Tonnus Oosterhoff: de open plekken leiden onherroepelijk tot ‘het peinzend achterhalen / van vroegere gedachten’ (Leopold, niet Oosterhoff) en tot verpletterend schitterende regels: ‘het dralen / van herfstbegin’ (Leopold) en, in één gedicht: ‘een goed mens is iets heel eenvoudigs’ en ‘een mens is echter zo vervangbaar als een gloeilamp’ (Oosterhoff). Zulke teksten zijn allesbehalve ‘onschuldog’, ze zijn ‘sierlijk en honds sierlijk en honds’. Honds, omdat ze iedere definitieve interpretatie uitsluiten, omdat ze elke traditionele vorm van lezen onderuit halen. Tonnus Oosterhoff voegt aan de zin ‘ook een goed gedicht is eenvoudig’ nadrukkelijk cursief gedrukt toe: ‘*Nooitvanzijnlangzalhijleven*’. Wie zijn teksten traditioneel probeert te lezen en interpreteren en terug te redeneren (reductie!) tot ‘een thematiek’ loopt altijd stuk op de laatste zin van het gedicht over ‘het eenvoudige’: ‘Ik houd een onderdeel over’.

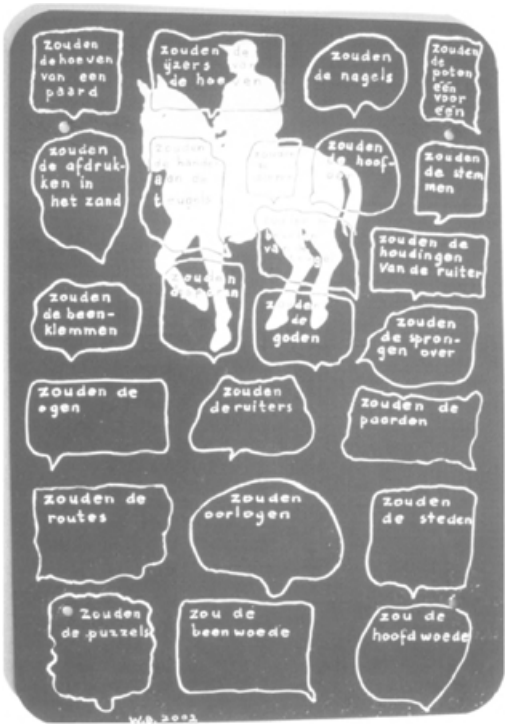
Als er één dichter is voor wie geldt wat Cesare Pavese op 9 oktober 1935 in zijn dagboek schreef dan is dat Tonnus Oosterhoff: ‘Bewondering voor een grootse passage in een gedicht geldt nooit de verbazingwekkende vaardigheid die eruit

spreekt, maar het nieuwe van de ontdekking. Ook als ons hart bonst van vreugde bij de geslaagde koppeling van een bijvoeglijk en een zelfstandig naamwoord die nooit te zamen zijn waargenomen, dan zijn we niet gegrepen door verrassing over het verfijnde van deze gebeurtenis, de levendigheid van de geest, de technische vaardigheid van de dichter; maar we bewonderen de nieuwe werkelijkheid die aan het licht is gekomen.'

RON ELSHOUT

Tonnus Oosterhoff, *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*. Gedichten, met bewegende gedichten op cd-rom. Amsterdam: De Bezige Bij, 2002

## Willem Broens *Daarbuiten geen toegang voor ruiters VII*



# [Nummer 287]

## Voor de lezers
## *van de redactie*

Toen wijlen Redbad Fokkema een poëziegeschiedenis publiceerde, kondigde hij daarin een apart deel aan over de Vlaamse poëzie. Iedere schrijver of samensteller van een literatuurgeschiedenis heeft het er moeilijk mee: de Vlaamse literatuur maakt wél en niet deel uit van de Nederlandse. Enerzijds lijken er exclusief Vlaamse schrijvers te bestaan die nauwelijks tot 'boven de rivieren' doordringen, anderzijds zijn er Vlaamse schrijvers die hun werk vrijwel uitsluitend bij Nederlandse uitgeverijen laten verschijnen.

Dit nummer van BZZLLETIN dat gewijd is aan de Vlaamse letteren, is ook gebaseerd op een enerzijds-anderzijds: ten eerste zijn er essays die historische en literaire aspecten van de Vlaamse literatuur belichten, daarnaast is er een ruime en gevarieerde keuze uit recent, nog niet gepubliceerd werk van hedendaagse Vlaamse auteurs.

Pieter van Dyck houdt het werk van onder meer Dirk van Bastelaere en Peter Verhelst tegen het licht, uitgaande van het begrippenpaar etisch-esthetisch postmodernisme. Bert Bultinck gaat in op het gebruik van de Vlaamse taal in de literatuur van Vlaanderen en Chris van de Poel op de Franstalige Vlaamse literatuur. Anne Decelle bespreekt in haar essay het werk van de dichter Paul Bogaert, met name diens *Circulaire systemen*.

Van Bogaert is verder een nog niet eerder gepubliceerd gedicht opgenomen en ook Geert Buelens, Kristiaan de Wachter en Peter Holvoet-Hanssen dragen met gedichten bij aan dit nummer. Van laatstgenoemde is bovendien een fragment afgedrukt uit zijn komend voorjaar te verschijnen novelle *De vliegende monnik*. Verhalend proza is er van Saskia de Coster en Luuk Gruwez.

De redactie van BZZLLETIN hoopt met dit nummer een bijdrage te leveren aan de kruisbestuiving tussen de Vlaamse en Nederlandse letteren en de lezer een kleine staalkaart te bieden van de contemporaine Vlaamse literatuur.

# Pieter van Dyck
## *Een postmodern geweten*
## Over esthetisch en ethisch postmodernisme in Vlaanderen

**I**n 1999 publiceerde Dirk van Bastelaere in *De Morgen* 'De tragiek van de epigoon', een recensie waarin hij het poëziedebuut van Paul Démets neersabelde. Die tekst was echter ook het begin van een debat over het werk van Peter Verhelst. Van Bastelaere bracht het werk van Démets namelijk onder in een stroming die hij esthetisch postmodernisme noemde, en waarvan hij Verhelst als de vaandeldrager beschouwde:

> [...] bepaalde dichters, Peter Verhelst voorop, brengen de problematiek van de postmoderne poëzie tot een aantal verbale gymoefeningen terug. Voor hen is retorisch vuurwerk belangrijker dan het (al dan niet impliciete) kritische discours dat de authentieke postmoderne poëzie voedt, en haar tegelijk aan de wereld en de geschiedenis bindt. Het vooralsnog compleetste voorbeeld van dit 'authentickc postmodernisme' biedt de poëzie van John Ashbery.[1]

Het is duidelijk dat Van Bastelaere zichzelf hier inlijft bij dit 'authentieke' postmodernisme, dat hij verderop in de tekst omschrijft als '[...] een ethisch postmodernisme, dat onderzoekt in hoeverre de kritische rationaliteit ons in staat stelt om, zelfs in poëzie, de machtsverhoudingen en hun representatie in de taal te onderzoeken en te ondermijnen'.[2]

Lijnrecht tegenover een vermeend authentiek, kritisch en ethisch postmodernisme wordt hier dus een 'esthetisch' (lees: onethisch), 'kritiekloos' en 'niet authentiek' (epigonistisch) postmodernisme opgevoerd: een vrij karikaturale voorstelling van zaken. Van Bastelaere heeft zijn stellingname nadien nog eens herhaald en onderbouwd in een doorwrocht essay over de poëzie van Hugues C. Pernath. In dat essay onderzocht hij in het spoor van Kristeva '[...] in welk geval het schrijven als (in aanleg ethische) praxis de maatschappelijk diep verankerde esthetische ideologie ondermijnt en in welk geval het gewoon een bestendiging is van dat fetisjisme [vooral in de visuele media, PvD], een onschadelijke bonus waarmee de sociale orde haar spieren soepel houdt en haar tongkat lenig'.[3]

1 Van Bastelaere, Dirk, 'De tragiek van de epigoon'. In: *De Morgen*, 15 april 1999. Voor de context van de discussie rond Paul Démets: Willockx, Dietlinde. 'Neemt en eet: de poëzie van Peter Verhelst en haar receptie'. In: *Nederlandse Letterkunde*, jg. 7 (2002), nr. 4, p. 292-294.
2 Van Bastelaere 1999.
3 Van Bastelaere, Dirk, 'Een verrekte zon. Over erhiek, negativiteit en atopie in het werk van Hugues C. Pernath'. In: *Wwwhhoooosshhh: over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Vantilt, 2001c, p. 149-150.

Persoonlijk ben ik het niet helemaal oneens met een omschrijving van Verhelst als ‘esthetisch’ postmodernist, zoals zo meteen zal blijken. Maar het zijn vooral de politieke gevolgen die er in een deel van de Vlaamse kritiek uit dat estheticisme zijn getrokken die om nuancering vragen, zeker omdat het debat door de uitspraken van Van Bastelaere in hoge mate ‘scheefgetrokken’ werd.

## *Verhelst als boksbal*[4]

Bij wie wat op de hoogte is van de Vlaamse kritiek zal het wel nauwelijks verwondering wekken dat Patrick Peeters er snel bij was om zowel naar aanleiding van de uitreiking van de F. Bordewijkprijs voor *Tongkat* als in het *Kritisch Literatuur Lexicon* Verhelst te betitelen als een esthetisch postmodernist.[5] Maar omdat dat vermeende esthetisch postmodernisme bij Peeters niet expliciet tot een negatief waardeoordeel leidde, is het misschien niet eens zo belangrijk: Peeters komt uit de entourage van Van Bastelaere, en het is bekend dat hij de gewoonte heeft om de opvattingen van Van Bastelaere te onderschrijven.

Er waren echter nog andere critici die op de esthetisch-postmoderne trein sprongen, en vaak waren ze veel explicieter in hun negatieve oordeel. Marc Reugebrink verbond in een essay (oorspronkelijk in het *BZZLETLN*-themanummer over Verhelst, later ook gebundeld in *De inwijkeling*) het oordeel 'esthetisch' bijvoorbeeld expliciet met het oordeel 'moreel bedenkelijk'. Reugebrink vond Verhelsts verwijzingen naar de sociale en politieke werkelijkheid gratuit: het zou Verhelst alleen te doen zijn om de amorele intensiteit van de subjectieve, zintuiglijke ervaring, en niet zozeer om de morele implicaties van al zijn verwijzingen naar bijvoorbeeld de Rote Armee Fraktion of het nazisme. Bovendien ergerde Reugebrink zich bij Verhelst aan een te opzichtig postmodernisme - men zou zich bijna afvragen wat hij vindt van Van Bastelaere, die andere postmodernist. Verhelsts moreel niet te rechtvaardigen poëticale praktijk heeft: voor Reugebrink extremistische trekjes:

'Maar zoals ik niet geloof in onbevangenheid (en ook helemaal niet onbevangen wéns te zijn tegenover dit werk), zo geloof ik evenmin in de vrijblijvendheid van het *l'art pour l'art*. Ook esthetiek verraadt een ethos, en op dat punt krijgt het werk van Verhelst voor mij zijn waarde: als iets uiteindelijk zeer bedenkelijks. De intensiteit van de ervaring openbaart zich telkens als een tot het uiterste doorgedreven verlangen naar zuiverheid. [...] Binnen de literatuur zelf leidt het tot het verlangen de literatuur te vernietigen, een verlangen dat we al kennen uit de historische avantgardebewegingen. Binnen de samenleving waarin die literatuur functioneert, leidt het tot een houding waarbij men over lijken gaat.'[6]

De esthetiek is bij Reugebrink een Grote Gelijkmaker geworden, die bij Verhelst gekoppeld wordt aan wat Reugebrink elders in zijn essay 'een rücksichtslose destructiedrift' noemt, een doodernstig en nooit ironisch poëticaal 'zuiverheidsverlangen'. Het gevolg daarvan is echter dat de in aanleg waarschijnlijk inderdaad amorele en apolitieke spelletjes van Verhelst nu naar believen kunnen gezien worden als een impliciete bevestiging van deze of gene politieke extremiteit. Als een verteller in Verhelsts roman *Vloeibaar*

4 De paragraaf die volgt is deels geïnspireerd door het reeds vermelde artikel van Willockx.

5 Peeters, Patrick, 'De handel in illusies. Over Perer Verhelst'. In: *jan Campertprijzen 2000*. Nijmegen: Vantilt, 2000, p. 59-68; Peeters, Patrick, 'Perer Verhelst'. In: Zuiderent, Ad, Hugo Brems & Tom van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Groningen: Martinus Nijhoff, november 2001.

6 Reugebrink, Marc, 'De hand in het vuur. Een bevangen lezing van het werk van Peter Verhelst'. In: *De inwijkeling*. Amsterdam: Meulenhoff, 2002, p. 115134.

*Harnas* bijvoorbeeld alludeert op het erotische effect van Riefenstahls naziesthetiek in *Triumf des Willens*, dan kan Verhelst met zijn 'poëticale zuiverheidsverlangen' tussen de regels door meteen gebombardeerd worden tot een crypto-fascist. Sommigen hebben daar zelfs geen ruimte tussen de regels voor nodig: Arnon Grunberg schreef in *Humo* een stuk over Verhelst met als titel 'Peter Verhelst en de SS'.[7]

Waarmee ik alleen maar duidelijk wil maken dat Vethelst doof sommige auteurs als politieke boksbal gebruikt wordt. Want natuurlijk moeten we Grunberg in dit geval misschien niet al te serieus nemen, en Reugebrink verzet zich in zijn artikel eigenlijk tegen élke vorm van extremisme. Toch is het opvallend hoe postmoderne, ideologiekritische intellectuelen hier blijkbaar de nood voelen om zich af te zetten tegen een ideologische, 'onethische' Ander - die geheel volgens de logica dan ook fascistoïde trekken krijgt. Het verleent de critici het comfort van een smetteloze, correcte middenpositie.

Voor Bert Bultinck was Verhelst in *Tongkat* dan weer vooral niet links genoeg. Ondanks de grote aandacht voor actualiteit en geschiedenis gaat het volgens Bultinck in *Tongkat* 'nog steeds eerder om de intensiteit dan om de intentionaliteit': opnieuw die intensiteit van de ervaring dus, en ook Bultinck haalt het verwijt van estheticisme boven. Anders dan bij Reugebrink vormt dat estheticisme volgens Bultinck echter een belemmering: Verhelst slaagt er in zijn roman niet in om een echte transformatie van de (politieke) realiteit te suggereren, laat staan te verwezenlijken. Al lijkt Verhelst in *Tongkat* erg politiek bezig, toch wordt de creatie van een échte politieke opening voortdurend vermeden: 'Verhelst deinst telkens op het voorlaatste moment terug. Telkens wanneer zijn beelden dreigen te ontploffen, en zo iets nieuws kunnen gaan betekenen, krabbelt hij terug'[9]. Bovendien recupereert de tekst volgens Bultinck elk subversief beeld. De revolutie wordt in *Tongkat* zélf een beeld en wordt zo onschadelijk gemaakt: 'De revolutie wordt er onthoofd en daarmee van elke ambiguïteit ontdaan'.[10]

'Esthetisch', 'vorm' en 'intensiteit' zijn in een deel van de Vlaamse kritiek predicaten met een zwevend bestaan geworden: ze duiken bij de ene na de andere auteur op, ook al doet iedere criticus er zijn eigen ding mee. Dat bewijst bijvoorbeeld Tom van Imschoots recente dubbelrecensie van Verhelsts *Memoires van een luipaard* en *Mondschilderingen* in *Ons Erfdeel*. Van Imschoot koppelt er een positief oordeel over de *Memoires* aan een negatief oordeel over *Mondschilderingen* met de woorden: 'Vele passages [in *Mondschilderingen*, PvD] ademen wel eenzelfde densiteit van beelden en openheid van zinnen als de *Memoires*, maar hun intentie om intens te zijn is soms te opzichtig'.[11] Verhelst is nog altijd een *issue*, zo blijkt wel uit de zorg die auteurs eraan besteden om bij elkaar aan te knopen. Zo lijken de stand-

7 Grunberg, Arnon, 'Peter Verhelst en de SS'. In: *Humo*, 24 april 2001.
9 Bultinck, p. 175.
10 Bultinck, p. 178.
11 Van Imschoot, Tom, 'Mond zonder naam'. In: *Ons Erfdeel*, jg. 45 (2002), nr. 5, p. 763.

punten over Verhelst en zijn estheticisme omgekeerd ook stilzwijgende stellingnames over Van Bastelaere en het met hem geassocieerde ethisch postmodernisme, en dus steeds een positiebepaling in het Vlaamse literaire veld. Dat verklaart misschien ook de expliciete politieke bezwaren bij veel van de genoemde critici.

Er zijn maar weinig Vlaamse critici die na de stellingname van Van Bastelaere aan de dodelijke houdgreep van het begrippenpaar ethisch-esthetisch wisten te ontsnappen. In Nederland was het onder andere Thomas Vaessens die een volstrekt ander beeld van Verhelst construeerde. In een op internet gepubliceerd artikel analyseerde Vaessens *Tongkat* als een bij uitstek postmoderne roman die een kritische reflectie vormt op hoofdzakelijk modernistische leesstrategieën. Volgens Vaessens speelt Verhelst in *Tongkat* een dubbelzinnig spel met de lezer: enerzijds zet hij die ertoe aan om actief op zoek te gaan naar orde en structuur in het boek, maar hij doet er ook alles aan om de zinloosheid van zo'n onderneming aan te tonen. *Tongkat* is dan een tekst die het gevecht aangaat '[...] met de illusie van het afgeronde geheel en met het ratoïde wereldbeeld (of: het ratoïde idee van literatuur) waarin die illusie levend wordt gehouden; waarin quasi-universeel (want logisch) gemotiveerde structuren als schijnordes worden ontmaskerd en waarin de dualistische opdelingen die in onze "ordelijke" wereld voor houvast zorgen (goed/fout, binnen/buiten, verbeelding/werkelijkheid) worden ondergraven'.[12] Ironisch genoeg wordt Verhelsts schriftuur hier dus plots een wapen *tegen* een fascistoïde idee van orde en structuur, ook al moet zelfs Vaessens toegeven dat *Tongkat* in dat opzicht ambigu is.

Hitler zou er een hele kluif aan hebben, dat wel.

## *Profeten van het ongeloof*

Een tijd geleden stond er in *Vrij Nederland* een artikel van Robert Anker waarin er op een modieuze, politiek incorrecte manier uitlatingen werden gedaan over de postmoderne multiculturele tolerantie. Anker gaf er goede raad aan de allochtone mannen in Nederland:

> Stuur je vrouw naar Nederlandse les. Ga zelf mee. Thuisverbod op een andere taal dan het Nederlands. Stuur je kind niet naar een allochtone school, laat staan naar een islamitische, maar zoek een witte. Wil daar eventueel voor betalen. Koop in Nederlandse winkels tenzij de allochtone winkelier Nederlands spreekt. Blijf gerust in Allah geloven maar luister niet naar de imam. Schroef die schotelantenne van de muur. Geef je vrouw de pil. Verhuis naar een witte buurt.[13]

12 Vaessens, Thomas, 'Postmodernisme en leesstrategie: over *Tongkat* van Peter Verhelsr'. In: Neerlandistiek.nl, http://www.neerlandistiek.nl/ 01/10/index.html, 3 oktober 2001.

13 Anker, Robert, 'Spring maar achterop'. In: *Vrij Nederland*, 28 september 2002.

Natuurlijk was die tekst onderdeel van een debat over de multiculturele samenleving, en het is zeker niet mijn bedoeling om het nu plots over de 11 september-boeg te gooien. Wat me echter bij het lezen van Ankers tekst door het hoofd schoot, was dat hier de typische postmoderne, westerse intellectueel en schrijver in al zijn naaktheid verscheen. Dat is namelijk in tal van opzichten een profeet van het *ongeloof*: iemand die zich graag beroept op een ideologiekritische, soms zelfs op een vermeend ideologieloze houding. Dat wordt weerspiegeld in Ankers retorische betoog: op weinig subtiele wijze wordt hier het westerse 'ongeloof' *opgedrongen* aan een minderheidsgroep in de samenleving (emancipatie van de vrouw, sexuele ontvoogding, secularisatie, kortom: de hele jaren zestig-gedachte). Aan het einde van zijn artikel kondigt Anker de komst aan van de 'broekbewapperde mens' van zijn laatste, gelijknamige bundel. Dat is dan ook een soort messias van het ongeloof:

> Dan, als voor de derde keer een zwarte vrouw beëdigd wordt tot president van de Verenigde Staten van Amerika, hoewel ze openlijk had verklaard athëiste te zijn, als het zelfs daar is doorgedrongen dat we geen metafysisch cement meer nodig hebben om onze samenleving in stand te houden, als we het eeuwige probleem van de dood niet opgelost hebben (haha) maar leefbaar gemaakt [...], dan is de tijd aangebroken van De Broekbewapperde Mens, wiens komst ik in mijn laatste, gelijknamige dichtbundel heb voorbereid.[14]

Het wordt langzamerhand misschien gevaarlijk om het nog te zeggen in onze 'religieuze' tijd, maar officieel leven we nog steeds in het tijdperk van het 'einde der grote verhalen'. Profeten van het ongeloof liggen dus goed in de markt, meer nog, ze verkondigen eigenlijk de in Europa heersende ideologie.

Verhelst stelt zich in dat opzicht ambigu op: hij trakteert het lezerspubliek op een haast onuitputtelijke stroom sprookjesachtige, 'kleine' verhalen, maar tegelijkertijd wijst hij de lezers er voortdurend op dat die verhalen slechts illusies zijn, strohalmen waar ze zich aan vastklampen om niet ten onder te gaan in een zinloze, van grote verhalen ontdane wereld. Verhelst speelt dan ook voortdurend een spelletje met het geloof en de goedgelovigheid van zijn lezerspubliek. Zo is *Tongkat* volgens de ondertitel dan wel een 'verhalenbordeel' (en in die zin een traditionele metafoor voor het kapitalisme), de verhaaltjes die er verkocht worden, worden wel voortdurend in vraag gesteld. De (on)geloofsvraag is er van begin tot einde aanwezig en lijkt voor

14 Ibid.

het boek even fundamenteel te zijn als de esthetiek. Ook in de rest van Verhelsts werk is dat zo. In het ‘Berlijn’-hoofdstuk van *De kleurenvanger* bij-

voorbeeld wordt het hoofdpersonage op een bepaald moment geconfronteerd met een volledig bijeengelogen verhaal, dat hij voor het oog van de lezer ontmaskert: *mundus vult decipi*, ook daar. En als we het omkaderende gedicht van de bundel buiten beschouwing laten, dan eindigt Verhelsts bundel *De boom Nop* de regels: 'Geloof / maar / nooit in mij. // Zo is het beter'. Bij Verhelst wordt de bewijslast als het ware omgekeerd: het is niet aan de schrijver om een kritische houding aan te nemen en het ongeloof te propageren, het is aan de lezer (en de criticus) om in confrontatie met de tekst zo'n kritische houding te ontwikkelen. Daarbij lijkt Verhelst als schrijver elke verantwoordelijkheid voor de inhoud van zijn teksten af te wijzen. Misschien is het dat wel wat de critici vaak zo irriteert: Verhelst *is* een estheet, hij verkoopt *inderdaad* enkel mooie verhaaltjes, en hij geeft dat nog grif toe ook (maar wat misschien wél erg is: hij heeft de neiging zichzelf daarbij voortdurend te herhalen). Verhelst is een valse profeet die *zelf om* zijn ontmaskering vraagt. En daar heeft de kritiek hem alvast gretig bij geholpen.

Recent opperde Lucas Hüsgen in *De Revisor* dat Van Bastelaere tegen alle verwachtingen in wel eens een verborgen religieus talent zou kunnen bezitten. Wat Hüsgen daar precies mee bedoelt wordt me uit zijn tekst niet echt duidelijk, maar ik heb er toch mijn twijfels bij.[15] Met zijn intellectuele wortels in het ideologiekritische denken van de jaren zestig is Van Bastelaere volgens mij juist een icoon van wat ik daarnet de profetie van het ongeloof noemde: poëzie is voor hem een vorm van toegepaste ideologiekritiek, een poging om '[...] zelfs in de poëzie, de machtsverhoudingen en hun representatie in de taal te onderzoeken en te ondermijnen'[16]. De taal is bij Van Bastelaere het voertuig van de ideologie. Om de machtsverhoudingen te ondermijnen, moet dus ook die taal (en de poëzie) ondermijnd worden en van ideologische resten ontdaan.

Van Bastelaere zet voor zijn project een hele reeks syntactische en semantische procédés in, die de lezer zouden moeten dwingen tot 'bewustwording' en een kritische houding. Een typisch voorbeeld van enkele van die procédés is te vinden in Van Bastelaeres poëtica uit 1990. Het is zijn definitie van discontinuïteit in de poëzie, in 2001 in licht gewijzigde vorm opgenomen in de essaybundel *Wwwhhoooosshhh*:

> Discontinue geschriften zijn negatief, paradoxaal, bedrieglijk. De discontinuïteit loodst als het ware de leegte het gedicht binnen. Het is de installatie van de negativiteit. Vandaar het gebruik van retorische figuren van afwezigheid: ellips, asyndeton, de a-causale nevenschikking, de hiaat en de anakoloet [...]. Discontinue geschriften hebben een ethische functie: de lezer die aan een onverbloemd historisch optimisme ver-

15 Hüsgen, Lucas, 'Dolend om een blauwe glasplaat. Overwegingen bij Van Bastelaere'. In: *De Revisor*, jg. 29 (2002), nr. 5/6, p. 59-70.

16 Van Basrelaere 1999.

> kleefd is, te laten verkillen. Discontinuïteit is een anti-teleologische vorm en ontpopt zich als pure ironie ten opzichte van elke poging tot synthese. [...][17]

Ethiek blijkt hier niet (alleen) ideologiekritiek en onderzoek naar machtsverhoudingen, maar houdt vooral ook een verplichting in voor de schrijver: de 'naïeve' lezer moet tot confrontatie gedwongen worden en moet een 'ethische', niet naar synthese strevende leeshouding ontwikkelen (iets wat Verhelst zoals gezegd aan zijn publiek overlaat).

Een algemene noemer waar de verschillende aangehaalde procédés onder kunnen samengebracht worden, is dan ook de 'ontordening' van de tekst. Over zijn bundel *Pornschlegel en andere gedichten* uit 1988 schreef Van Bastelaere het volgende:

> *Pornschlegel en andere gedichten* bevat [...] poëzie die naar ontordening streeft, in plaats van naar orde. Op formeel vlak is dat niet meteen zo duidelijk, maar het is vooral op betekenisvlak dat patronen van niet hiërarchisch geordende betekenissen een proces van ontordening in gang zetten. Die veelheid van betekenis is het doel van elke vorm van literatuur. De beweging naar ontordening, die daar een gevolg van is, is in essentie een groeibeweging. De tekst is een rif. Dat is niet niks.[18]

Het is meteen een typering van het volledige poëtische oeuvre van Van Bastelaere, dat een voortdurende poging is om de orde en hiërarchie van de gevestigde taal te ondermijnen en te verstoren.[19] In plaats van die orde komt dan een ontordende tekst, een in de breedte groeiend 'rif', dat een problematisch 'niet niks' is.

## *De nevengeschikte tekst*

In *Hartswedervaren* (2000) is het ontordenings-principe overduidelijk aan het werk, ook al gaf Van Bastelaere aan dat de bundel ook anders kan gelezen worden.[20] In de bundel staat onder meer de gedichtencyclus '18 oktober 1977'. Die titel verwijst naar de datum van de in controverse gehulde zelfmoord van RAF-leden Andreas Baader, Gudrun Ensslin en Jan-Carl Raspe in de Stammheimgevangenis in het toenmalige West-Duitsland. De cyclus kan dan ook gelezen worden als een poëtische 'geschiedenis' van de Rote Armee Fraktion. Ik zou enkele gedichten eruit graag onder de loep willen nemen omdat ze duidelijk maken dat ook de 'ethische' teksten van Van Bastelaere politieke vragen oproepen, en dat het dus absoluut niet opgaat om enkel Verhelst als 'estheet' politieke verwijten te maken.

17 Van Bastelaere, Dirk, 'Rifbouw (een klein abc)'. In: *Wwwhhoooosshhh: over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Vantilt, 2001a, p. 61-62.
18 Van Bastelaere 2001a, p. 66.
19 Zie ook: Joosten, Jos, 'Ordeverstoring. Het subversieve werk van Dirk van Bastelaere'. In: *De Gids*, jg. 157 (1994), nr. 1, p. 52-61.
20 Van Bastelaere, Dirk, 'Stay back, please. Over het reële van de Poëzie als trauma van het gedicht'. In: *Wwwhhoooosshhh: over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Vantilt, 2001b, p. 97-112.

Laten we beginnen bij het tweede gedicht uit de cyclus, dat als titel ‘In de aanbreking’ draagt. Met die ‘aanbreking’ wordt blijkbaar gealludeerd op het aanbreken van de toekomst of van revolutie: het gedicht cirkelt als het ware rond dat ene ongrijpbare utopische moment waarop het onmogelijke mogelijk wordt. Maar er wordt ook gewezen op het voorbijgaande karakter van dat moment: uiteindelijk wordt de utopie de kop ingedrukt en blijft de strijd zonder gevolg. Ik citeer een deel van het gedicht:

> [...] gedenkwaardig
> moment,
> kinderen
> in wie het is aangebroken:
> is dat een motor, die uitvalt?
> Er valt een poort, in het slot.
> Dat het aanbreekt,
> slechts één keer
> Hier is het,
>
> aanbrekend.
>
> Maar het is al voorbij:
> in Stammheim,
> terwijl het voorbij is
> *‘Der Kampf wird wirkungslos bleiben...’*
>
> [...]

Ook in het laatste gedicht van de cyclus, ‘Restoplage’, wordt dat utopische moment in herinnering gebracht:

> Nooit eerder,
>
> een onderbreking
>
> De organisatie, van troepen - een onafgekondigde
> burgeroorlog En dan gloort
> de utopie, in de aanbreking [...]

De fragmentaire stijl van deze gedichten is typerend voor de hele cyclus: zinnen beginnen maar worden niet afgemaakt, woordgroepen en al dan niet authentieke citaten staan er gewild zonder enige verduidelijking door elkaar

heen. Dat zouden we in navolging van Van Bastelaere zelf ‘ethisch’ kunnen interpreteren. Het fragmentaire schrijven is dan een vorm van verzet tegen wat we het totalitaire schrijven zouden kunnen noemen: een verzet tegen de grammaticale, propositionele zin in het algemeen, die gezien wordt als een machtsinstrument om een bepaalde waarheid aan de mens op te dringen. De ontordening die Van Bastelaere door zijn fragmentaire manier van schrijven hier niet enkel inhoudelijk maar ook formeel tot stand brengt, is dan een protest tegen een ‘tirannie van de syntaxis’ als machtsinstrument.[21]

Tegenover die tirannie staat dan een ‘ethiek van de onafsluitbaarheid’: het besef dat geen enkele uitspraak (en de waarheid die erin gepropageerd wordt) definitief is. Ook die ethiek heeft dus een ideologiekritisch doel: ‘*Onafsluitbaarheid*. Hiermee wordt bedoeld: de onafsluitbaarheid van de interpretatie in een poging de klip van de ideologie te omzeilen’[22]. Het lijkt erop dat Van Bastelaere dat idee van onafsluitbaarheid in *Hartswedervaren* nog eens extra heeft willen benadrukken door geen enkel gedicht op een leesteken te laten eindigen, of het moet een vraagteken zijn.

We kunnen de fragmentaire en onvoltooide zinnen in deze gedichten echter ook heel anders interpreteren: als de manier waarop de tekst ook op formeel vlak de utopische opening die de RAF even leek te creëren weer tenietdoet. Net zoals de zinnen van Van Bastelaere al eindigen nog voor ze goed en wel in gang geschoten zijn, zo ook, zouden we kunnen zeggen, was de utopische boodschap van de RAF (of bij uitbreiding van de jaren zestig) al gecorrumpeerd nog voor ze werkelijk invloed kon uitoefenen.

Er zijn trouwens heel wat meer elementen in ‘18 oktober 1977’ die kunnen pleiten voor zo'n lezing. Dat is bijvoorbeeld evident op het einde van het laatste gedicht van de cyclus, waar ik daarnet al de beginregels van citeerde. Andreas Baader (en/of de lezer) wordt er rechtstreeks toegesproken:

> Andreas Baader, Wat vermag
> een mens tegen de staat
> die met een latex vinger zijn lichaamsholten inspecteert?
>
> [...]
>
> Ga liggen. Houd je ogen
> open, want men zal zeggen wie je bent
> accepteer het blote accepteren laat je lichaam spreken
> buig je hoofd en leer

21 Zie onder meer het in *Freespace Nieuwzuid* gepubliceerde ‘gesprek der oerredacreuren’: Van Bastelaere, Dirk e.a., ‘De blijde en onvoorziene week’. In: *Freespace Nieuwzuid*, jg. 2 (2002), nr. 8, p. 40. Ook: Van Bastelaere 2001c, p. 152-159.

22 Van Bastelaere 2001a, p. 65. In andere termen: Van Bastelaere 2001c, p. 152-159.

de bewegingen, in hun gepaste vorm

want het recht

het recht zal zegevieren

zo, zo

is het recht

En zo eindigt ook deze gedichtencyclus: op een nogal fatalistische noot. Op de retorische vraag wat het individu tegen de staat kan beginnen, luidt het evidente antwoord: niets. Baader (of misschien zelfs de lezer van dit gedicht) wordt aangeraden om ‘te gaan liggen’ en ‘te accepteren’. Niet bepaald een utopische boodschap. En dat is het al helemaal niet op het einde van het gedicht: ‘het recht zal zegevieren// zo, zo // is het recht’. De staat en het rechtssysteem zijn hier de onbetwiste overwinnaars. Kunnen we ‘zo, zo// is het recht’ met wat inbeelding misschien nog lezen als ‘het rechtssysteem is maar zozo’, de laatste regel ontneemt ons die mogelijkheid opnieuw. ‘Zo is het recht’ zegt immers niet alleen iets over het rechtssysteem in een staat die opstandige elementen hardhandig onderdrukt, ‘recht’ betekent ook ‘goed’ of ‘rechtvaardig’. Dat geeft de hele cyclus een beetje de toon van een *amen* over de Rote Armee Fraktion - zij het in dit geval dan wel een bijzonder langgerekt amen, uitstervend in de gewelven van de geschiedenis. Het laatste woord over de RAF, als het ware, maar zonder het definitieve punt daarachter.

Keren we vervolgens even terug naar het openingsgedicht van de cyclus, ‘Lex RAF’. In dat merkwaardige gedicht zet Van Bastelaere een reeks losse substantieven, woordgroepen en uitdrukkingen die in verband staan met de RAF naast en onder elkaar, zonder die tot een logisch of coherent geheel om te vormen:

An die, die es satt haben

Organisierung der Illegalität
Kaufhausbrandstiftung Stadtguerilla Klassenkampf
Primat der Praxis Bullenherrschaft Haftstatut
Sofortprogramm Isolationstortur
Hetze Sondergesetze
Toten Trakt

Gehirnwäscheprojekt
Zwangsnarkotisierung
Verteidigerausschluß
Kontaktsperregesetz

Hungerstreik Wehrethik Staatsraison

Wie vertrouwd is met de geschiedenis van de RAF herkent hier een boel verwijzingen naar reële historische omstandigheden en gebeurtenissen: de bomaanslag op een supermarkt in Frankfurt am Main in 1968 (geïnspireerd door een legendarische brand in de Brusselse Innovation), de hongerstakingen van de RAF-gevangenen, het gevangenisregime van diezelfde gevangenen, enzovoort. Andere termen verwijzen niet naar historische gebeurtenissen op zich, maar lijken geplukt uit de vele verklaringen en pamflettaire teksten van de beweging ('Das Konzept Stadtguerilla', bijvoorbeeld).[23]

Hoe moeten we dit 'gedicht' nu interpreteren? Alleszins niet met traditionele interpretatiemodellen, zo lijkt het, want dan lopen we al snel vast. Behalve de indeling in wat op strofen lijkt, een occasionele rijmklank of alliteratie en het traditionele gebruik van witruimte rond de regels, lijkt er zelfs nauwelijks iets in deze tekst te herinneren aan een gedicht in de traditionele zin van het woord. Ik interpreteer dit gedicht dan ook als het meest extreme voorbeeld van waar een 'ontotdening' (in dit geval van de historische tekst rond de RAF) toe kan leiden: wat overblijft is enkel een reeks naakte substantieven en woordgroepen die behalve hun gemeenschappelijke historische referent hoegenaamd niets met elkaar te maken lijken te hebben. Deze woorden staan letterlijk en figuurlijk niet in zinsverband: ze worden op geen enkele manier omgesmeed tot een zinvolle syntactische en semantische eenheid.

Het ontordeningsproces wordt in *Hartswedervaren* ook voorgesteld door de metafoor van de entropie. In de fysica is dat een term die gebruikt wordt om 'de mate van wanorde in een systeem' aan te duiden: hoe groter de (moleculaire) wanorde, hoe hoger de entropie.[24] De beruchte tweede wet van de thermodynamica zegt bovendien dat entropie in een gesloten systeem nooit spontaan kan verminderen. Een klassiek voorbeeld: wie een pendule in een afgesloten ruimte (een gesloten systeem) aan het zwaaien brengt, die merkt dat de pendule na een tijd stilvalt. Dat komt niet omdat er energie verloren is gegaan. Wie met een gevoelige thermometer de temperatuur van het gesloten systeem zou meten, die zou namelijk vaststellen dat die temperatuur na het experiment lichtjes gestegen is. De moleculen van de bewegende slinger, die een hogere energie bezaten dan de moleculen van het gas dat het gesloten systeem vulde, hebben die energie dus afgegeven aan de rest van het

23 Zie bijvoorbeeld *Texte: der RAF*, p. 337-367, of kijk op http://www.nadir.org.
24 Hier en in het vervolg maak ik o.a. gebruik van Alan Lightman, *Great Ideas in Physics*. New York etc.: McGraw-Hill, 1992, p. 6-106.

systeem. Wanneer de pendule volledig stilvalt, is er een volstrekt evenwicht bereikt: alle moleculen in het systeem hebben dezelfde energie. Zonder ingreep van buitenaf zal er dan geen spontane verandering meer optreden (de pendule zal niet uit zichzelf beginnen zwaaien, bijvoorbeeld). Dat wordt de *hittedood* van het systeem genoemd: er is weliswaar nog steeds precies evenveel energie aanwezig in het totale systeem, die energie is zo evenredig verdeeld dat er geen energieverschillen meer zijn om *arbeid* uit te voeren. In het gedicht 'Tegen de afgrond':

> Dat betekent: een sterrennevel,
> drijvende paddesnoeren, een *parcours d'accidents*
> een zon die in het zwart verkeert,
> napalm, *Reihung*, een nevengeschikte wereld
> en we schrijven *entropie*.

Andere voorbeelden van de tweede wet van de thermodynamica zijn bijvoorbeeld de verspreiding van gasmoleculen over een zo groot mogelijk volume, en de dood van het menselijk lichaam. De paradox is dat een 'evenredige verdeling van energie' voor de mens het toppunt van chaos is. Elke geordende structuur in de natuur (bijvoorbeeld het lichaam) bezit door zijn ingewikkelde moleculaire structuur namelijk een enorme hoge energiewaarde, en staat daardoor in schril contrast met de omgeving. De dood is dan de manier waarop de natuur het globale evenwicht herstelt: de voortdurende energie-inname van buitenaf valt stil, het systeem kan zich niet meer in evenwicht houden en de ontbinding (de globale toename van wanorde) zet in.

Omdat ook de taal en het gedicht orde en structuur bezitten, kan 'entropie' in *Hartswedervaren* als een poëticale metafoor gezien worden. Woorden zijn dan taalmoleculen die bindingen met elkaar aangaan om een zin of een tekst te vormen en betekenis tot stand te brengen. Conform het ontordeningsprincipe probeert Van Bastelaere in *Hartswedervaren* de hittedood van de poëzie te bereiken: de afwezigheid van moleculaire 'verbindingen' tussen woorden. De gedichten, die bijna zonder uitzondering een aanspreking zijn van het hart (als metaforisch centraal element in een orde, structuur, of hiërarchie), bewegen zich in de richting van de nevenschikking, de metonymie en de wanorde: in 'Water op de ruit' slaat de dichter zelfs een aanbod van het hart af met de woorden '[...] in een lucht zonder hart // te allen kante //water op de ruit en het is alleen maar oppervlak // zodat ik bang ben // voor uw aanbod / te moeten bedanken'.

'Lex RAF' kan beschouwd worden als een voorbeeld van zo'n hittedood van het gedicht. Bijna alle orde en structuur is er uit het gedicht verdwenen en

van grotere gehelen zoals zinnen is geen sprake meer. Wat overblijft, is oppervlak en nevenschikking, een evenredige verdeling van woorden, een (bijna) maximale entropie: een tekst waarin alle 'werkwoorden' verdwenen zijn en enkel de substantieven nog als losgeslagen atomen van een ooit revolutionaire tekst naast en onder elkaar staan, zonder onderling verband. Een tekst, met andere woorden, die geen revolutionaire 'arbeid' meer kan uitoefenen. De wet van de RAF heeft er zijn kracht verloren.

## *Een postmodern geweten*

Verhelsts werk als esthetisch omschrijven lijkt logisch. Dat alleen een esthetisch postmodernisme politiek en ideologisch problematisch zou zijn, is echter een fictie. In een deel van de Vlaamse kritiek leeft het beeld van een subversieve Van Bastelaere die de politieke gaten gtaaft, terwijl Verhelst en de zijnen die achter zijn rug weer dichtgooien. Daar mogen anno 2003 op zijn minst vragen bij gesteld worden.

Gerhard Richter *Tote*

Van Bastelaere omschreef '18 oktober 1977' in een interview als een gedicht '[...] in een quasi objectieve stijl dat de tijd waarin het geschreven is probeert te vatten' (of toch als een eerste aanzet daartoe), als een poging ook om '[...] een niet-lyrisch, niet-narratief lang gedicht' te schrijven, omdat narrativiteit '[...] de taal van het gedicht in zekere zin *functionaliseert*'.[25] Dat is volgens mij verenigbaar met mijn eigen analyse: de doelgerichte, teleologische structuur van de narratieve tekst wordt afgebouwd tot een 'quasi-objectieve' en in zekere zin zelfs anti-teleologische nevenschikking van tekstfragmenten (de uitdrukking 'schizofrenie van de tekst' lijkt hier bijna onontkoombaar). Een eerste vraag die men zich zou kunnen stellen is dan ook: wat zijn nu precies de implicaties van zo'n 'anti-narratief' poëtisch project in het tijdperk van een vermeend 'einde der geschiedenis' (Fukuyama)? Is dat niet op zijn minst impliciet een bevestiging van de bestaande ideologie, in plaats van een kritiek erop? Is niet het idee van *stasis* tegenwoordig veel fundamenteler voor de kapitalistische ideologie dan het oude idee van 'vooruitgang', waar Van Bastelaere zich altijd tegen heeft verzet?

Meer in het algemeen zou men zich kunnen afvragen of Van Bastelaeres affiniteit met het ideologiekritische denken van de jaren zestig niet problematisch is geworden voor zijn subversieve project. Als er één vraag is die dat project oproept, dan is het immers wel: *wat nu?* Wat moet er eigenlijk komen, nadat de taal ontordend is, de

25 Peeters, Patrick, 'Wwwhhoooosshhh. Een email-interview over poëzie, politiek en ethiek'. [= interview met Dirk van Bastelaere] In: *Poëziekrant*, jg. 26 (2002), nr. 2, p. 55.

traditionele poëzie ondermijnd, en alle (of toch zoveel mogelijk) ideologische resten uit het schrijven zijn verbannen? In het al eerder vermelde essay over de poëzie van Pernath (dat ook een essay is over Van Bastelaeres eigen invulling van het begrip ‘ethiek’) beschreef Van Bastelaere Pernaths poëzie als ‘[...] een plaatsloze plaats, een

atopie, of om het met Maurice Blanchot te zeggen: het neutrum van alle posities'; de taal van Pernath is dan een taal '[...] voordat ze aan ideologie of identiteit ten prooi valt - het ultieme gevolg van een consequent ethische omgang met de taal'[26]. Men zou zich de vraag kunnen stellen of begrippen als 'atopie' (Barthes) of 'neutrum' (Blanchot) geen typische Koude Oorlogbegrippen zijn geworden. Om het voorbeeld van Barthes uit te werken: de 'atopische' tekst is bij hem een 'rustige plaats' tussen *twee* als paranoïde constructies gedefinieerde ideologische systemen. 'Entre deux assauts de paroles, entre deux prestances de systèmes, le plaisir du texte est toujours possible [...]'[27]: wat zijn die 'twee' conflicterende paranoïde systemen vandaag eigenlijk nog, behalve misschien de spoken van fascisme en communisme, die, zo lijkt het soms, enkel nog in leven gehouden worden om er de hedendaagse 'democratische' westerse samenleving mee te legitimeren? Met andere woorden: wat zijn die 'rechte plaats' en die 'linke soep' op pagina 73 en 74 van mijn *Hartswedervaren?*

Wie dat wil, zou zelfs kunnen opperen dat het droombeeld van Van Bastelaeres ethisch-postmoderne poëzie - een van ideologie ontdane, 'neutrale', 'authentieke' taal - een soort negatiefbeeld is van een door het neoliberalisme verhoopte, ideologisch neutrale politieke ruimte. Het ethische postmodernisme verwordt dan tot een al te streng postmodern geweten van de (Europese) natie, dat zich verontschuldigt voor elke ideologische onzuiverheid die het nog bij zichzelf ontdekt, als een verboden en naar het verleden te verbannen drift.

Gerhard Richter *Beerdigung*

Deze vragen moet men zich overigens niet alleen bij Van Bastelaere stellen, maar ook bij andere postmoderne kunstenaars. Toegegeven: het is geschreven *with the benefit of hindsight*, maar anno 2003 is het onthullend om te zien tegen welke politieke en ideologische achtergrond iemand als Stefan Hertmans geplaatst moet worden. Hertmans liet zich in 1991 als volgt uit over het vrij internationaal georiënteerde, toen nog ondubbelzinnig postmoderne tijdschrift *Yang*. 'Hopelijk is ook in het tijdschriftenwezen "la fin des idéologies" aangebroken en kunnen we gewoon, bijna pragmatisch, opkomen voor wat we boeiend vinden, en dat proberen aanreiken aan

26 Van Bastelaere 2001c, p. 161.
27 Barthes, p. 49.

lezers, zonder ons daarbij tot het vertrouwde te beperken. Het zou een stuk interessanter kunnen zijn dan met een soort Vlaams Blok-achtige trots op zoek te gaan naar Vlaamse goden'[28]. Als uitspraak uit 1991 kan het tellen.

Ook het werk van Gerhard Richter, de Duitse schilder van wie de schilderijencyclus *18 Oktober 1977* de aanleiding en het model vormt voor de gelijknamige cyclus van Van Bastelaere, roept gelijkaardige vragen op. Dat Richter zowel fascisme als communisme aan den lijve heeft ondervonden, maakt hem tot een prototypische hedendaagse Europese kunstenaar ('he's a survivor', zouden we kunnen zeggen). Er kan dan ook een parallel getrokken worden tussen Richters monochroom grijze, abstracte 'Vermalungen' ('ontschilderingen') uit de jaren zeventig en Van Bastelaeres ontordende teksten: het zijn pogingen om de ideologieloze nulgraad van respectievelijk schilderkunst en literatuur te bereiken. Richters *18 Oktober 1977* was in zekere zin het culminatiepunt van die ontschilderingsoperaties: zijn herschilderingen van bestaand fotomateriaal over de RAF kunnen inderdaad gezien worden als een verzameling quasi-objectieve, neutrale beelden met vervagende contouren, waaruit ook de maker zoveel mogelijk verdwijnt. Met één notoire uitzondering: het schilderij *Beerdigung*, het laatste uit de cyclus, waar Richter (die in dat opzicht trouwens zijn achternaam niet echt mee heeft) een foto van de begrafenis van de drie gestorven RAF-leden naschildert. Helemaal bovenaan dat schilderij voegt hij één ding toe: een op het eerste zicht nauwelijks merkbaar *zwart kruis*, dat *niet* op de oorspronkelijke foto staat. Het is een van de enige schilderijen waarop Richter zó expliciet een ideologische (en dubbelzinnige) boodschap toevoegt aan het 'neutrale' beeld dat hij maakt. Het schilderij is niet alleen een eerbetoon aan de RAF (of een rouwarbeid, zoals Van Bastelaere het in een van zijn gedichten noemt), maar inderdaad tegelijkertijd een *amen*. exit de RAF, maar ook exit de utopie en exit het marxisme. Richter schilderde het doek in 1988, het jaar waarin Van Bastelaere zijn *Pornschlegel en andere gedichten* publiceerde. Amper één jaar later viel de Muur. Dat was het einde van de wereld zoals we die kenden, maar die we blijkbaar hardnekkig op steeds dezelfde manier willen blijven verstaan.[29]

Gerhard Richter *Konfrontation*

28 Hertmans, Stefan. 'La fin des idéologies'. In: Brems, Hugo & Dirk de Geest (reds.). '*Opener dan dicht is toe': poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Leuven/Amersfoort: Acco, 1991, p. 241.

29 Voor het werk van Gerhard Richter: Storr, Robert (ed.). *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*. New York: MoMA, 2002. Gerhard Richter 1988/89. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1989.

*Pieter Van Dyck (1979) is Aspirant bij het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen (FWO) en bereidt een proefschrift voor over het werk van Gerrit Achterberg. Hij publiceerde eerder over Achterberg en over de Vlaamse postmoderne poëzie.*

**Bert Bultinck**

# *Flamands! Encore un effort!*
# Notities over de taal van de Vlaamse literatuur

**O**p 3 november 1977 vierde de Brusselse Vlaamse Schouwburg zijn honderdste verjaardag met de eerste opvoering van *Jessica!*, geschreven en geregisseerd door Hugo Claus. W.F. Hermans zat in de zaal. Hij sloeg het programmaboekje open en las daar een fragment uit het toneelstuk: 'Zij voelden het beiden, / Datgene dat krioelt in de modder en het zand, / wat ritselt in de schichten van de aarde:'. Hermans wist geen raad met de frase *schichten van de aarde.* 'Wat zouden dat wel kunnen zijn? Andere schichten dan die van de bliksem waren me niet bekend, of het moest wezen de Oude Schicht, het vermaarde voertuig van de beer Ollie B. Bommel.'[1]

Zo was het 25 jaar geleden, en zo is het nog steeds. Nederlanders lezen Vlaamse literatuur en begrijpen er bij wijlen geen donder, reet of moer van. Naargelang de recensent, essayist of pamflettist, zou dat aan de talige incompetentie, aan de 'afwijkende' linguïstische standaard, ja misschien wel aan de algehele culturele achterstand van de Vlaam te wijten zijn. In datzelfde gezegende jaar 1977 gaf de Nederlandse kortverhalenschrijver Bob den Uyl aan *Het vrije volk* te kennen dat hij niet zo kapot was van de culturele overloop uit Vlaanderen: 'Veel eerder ben ik voorstander van het plan van minister Pronk de grenzen voor Vlaamse vluchtelingen te sluiten en een paar miljoen ontwikkelingshulp in dat land te pompen.'[2]

Wat onze talen betreft is veel hetzelfde gebleven, maar er is ook veel veranderd. Zij het dan vooral in Vlaanderen. Een aantal decennia terug leek het of de gemiddelde Vlaamse schoolmeester doodgebliksemd werd door de souplesse waarmee de noorderbuur zijn taal hanteerde. Als hij na een taalkundige opmerking van een Nederlander nog niet k.o. in zijn eigen *living* lag ('in het Nederlands is het *de* salon, niet *het* salon'), werd-ie wel verpletterd door de vanzelfsprekendheid waarmee genoemde bovenbuur zijn taal als norm aanzag. Maar het hedendaagse Vlaanderen is economisch welvarend en cultureel vooraanstaand. Bovendien kijken sinds de oprichting van de Vlaamse commerciële omroep VTM in 1989 bijna geen Vlamingen meer naar de Nederlandse tv. Ook dat maakt dat de Vlaming een stuk zelfverzekerder is geworden in zijn taalgebruik.

Nog altijd is er in Vlaanderen onwaarschijnlijk veel aandacht voor taalnormen, dialect en regiolect. De laatste tijd concentreert de discussie zich vooral op het zogenaamde Verkavelingsvlaams (een vondst van de Brusselse schrijver Geert van Istendael), Koetervlaams, Soap-Vlaams, Schoon Vlaams, of - in het wetenschappelijkere discours - de tussentaal. Dat is een

1 Willem Frederik Hermans (1979), *Houten leeuwen en leeuwen van goud*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 103.

2 De uitspraak is gebruikt als motto voor Karel Jonckheeres anthologie met de al even veelzeggende titel *Ju, ju, wat een grof volkje!* ((1977) Brussel en Den Haag: Manteau).

informele spreektaal, die uitdrukkelijk verschilt van de verschillende dialecten, die door zeer veel Vlamingen wordt gebruikt (en ook in soapseries wordt gesproken), maar toch vrij sterk van de schrijftaal afwijkt (*ge* is de norm in de tussentaal, bijvoorbeeld, maar in geschreven taal wordt die al snel *jij*).

Die aandacht voor het taalgebruik is typisch voor een taalgemeenschap die een minderheidsvariëteit spreekt. Als we de *Humo*[3] van deze week open slaan, vinden we in een interview over het tv-aanbod van deze week een inleidinkje over ... dialect, een onderwerp dat in het interview verder niet eens aan bod komt: '*Swenst dattem lupt* ... Kent u die uitdrukking: *swenst dattem lupt?* Ik hoorde ze voor het eerst op Canvas, tijdens het WK veldrijden [...] Ja, de tv is een leerrijk medium'. De journalist in kwestie doet hier een beetje ironisch over het commentaar van een oud-veldrijder op het tweede tv-net, die de frase 'terwijl hij loopt' in zijn dialect ten beste heeft gegeven. Het is verkapt cultuurpessimisme (en narcisme: 'zelf spreek ik wél beschaafd'), in een linguïstisch sausje. Wat verderop in het blad komen we een interviewtje tegen met Jan Hautekiet, de huidige baas van de Vlaamse nationale nieuwszender Radio 1, berucht omwille van zijn vroegere *talk radio*, waarin hij ongegeneerd de taal van de luisteraars corrigeerde: *'Noemen-heten, als-dan, plaatsvinden-doorgaan*... Het zou pretentieus zijn te denken dat ons dat ook gelukt is [de taalfouten de wereld uit helpen], maar ik merk wel dat mensen het hebben onthouden. Ze gebruiken het nog steeds fout, maar ze weten nu tenminste dat er iets mis mee is'. *Ze weten nu dat er iets mis mee is:* de repressie is nog niet dood.

Maar vandaag is de tegenbeweging veel belangrijker. De 'taalraadsman' van de VRT, Ruud Hendrickx, heeft hier te lande een aantal mensen in het harnas gejaagd met zijn campagne tegen de tussentaal (met tips als 'Persoonsnamen gebruik je zonder lidwoord'; dus geen *de Jan, den Tom*),[4] maar hij is tegelijk een van de gangmakers van het 'Belgisch Nederlands'. Hij stimuleert de ontwikkeling van een taalvariëteit binnen het Nederlands, die 'verzorgd' kan heten, die de meeste Vlamingen tot de 'standaardtaal' rekenen, en die nu dus ook, en steeds meer, op het VRT-journaal te horen is. Dirk Geeraerts, linguïst aan de Katholieke Universiteit Leuven, heeft dan weer in zijn hoedanigheid van *Van Dale*-redacteur een belangrijke rol gespeeld bij de aanwas van de 'Belgische' lemma's in de laatste edities van het normerende woordenboek. In een interview met *De Standaard* (14-3-2000) stelde hij het zo: 'De taalzuiveringsindustrie lijkt nog altijd gepreoccupeerd door het uitgangspunt dat Vlaanderen precies hetzelfde Nederlands moet hanteren als de Nederlanders. Daarmee stelt ze de verkeerde prioriteiten'. In de nieuwe Van Dale zal je dus *verhuis* als 'algemeen Belgisch Nederlands' naast *verhuizing* vinden omdat tellingen op het internet en in tijdschriften

3 Zeer veel gelezen en zeer invloedrijk tv-blad, met lichtprogressief imago; bedoeld is de editie van 11 februari 2003.

4 Uit de VRT-folder *Taalsignaal voor 6 miljoen Vlamingen*. Voor ergernis en gedegen kritiek, zie onder meer Jürgen Jaspers (2002), 'Een bedenkelijk signaal', *Nederlands van nu* 50:5, 51-57.

hebben uitgewezen dat *verhuis* in Vlaanderen drie maal meer voorkomt dan *verhuizing*. *Verdiep* krijgt de vermelding 'Belgisch Nederlands, niet algemeen', omdat *verdieping* honderd maal meer voorkomt dan *verdiep*. Geeraerts meldt wel dat dit niet betekent dat 'alle mensen met taalpolitieke standpunten nu op één lijn staan' - zoals de vorige alinea met de *Humo*-voorbeelden al aangaf - maar 'diegenen die onverminderd vasthouden aan het traditionele standpunt ["goed Nederlands" = de standaardtaal zoals die in Nederland wordt gesproken], lijken langzamerhand in een achterhoedegevecht verwikkeld te zijn'.[5] Belangrijk is ook dat het poststructuralisme zijn stempel op het (intellectuele) debat begint te drukken, waarbij men eeuwige taalwaarheden als ideologische demarches ontmaskert. De Antwerpse taalkundige Jürgen Jaspers, bijvoorbeeld, deconstrueert de 'paniek' van de tussentaaldiscussie, met voornamelijk sociologische inzichten. Over de mensen die zich ergeren aan het Verkavelingsvlaams schrijft hij: 'Men doet een poging symbolisch kapitaal (de standaardtaal), waarvoor veel moeite werd gedaan ze te verwerven, voor inflatie te behoeden, door het onderscheid aan te geven tussen die prestigieuze variant en de tussentaal die dreigt bepaalde functies van de standaardtaal over te nemen.'[6]

De taalsituatie is veranderd, maar ook vijfentwintig jaar geleden was de Vlaming al een plantrekker. Na de voorstelling gaat Hermans naar Claus: 'Wat ritselt in de schichten van de aarde?'. Claus antwoordt, zoals zo vaak, even elegant als proteïsch: 'Jij hebt verstand van de aarde, maar ik ben een romanticus'.

## *Literaire erghernis*

Hermans blijft achter, zonder woordverklaring, maar met een intact linguïstisch superioriteitsgevoel. Helemáál onterecht was dat gevoel wellicht niet, althans in zoverre het de taal van de Vlaming in het algemeen betrof (en niet de taal van die ene Vlaming - Hugo Claus zelf). Hoewel het zeer moeilijk is om 'taalvaardigheid' op dit moedertaalniveau te vergelijken, is het best mogelijk dat in die tijd het taalgebruik van de Nederlander gemiddeld beter (efficiënter, vlotter, gesofisticeerder?) was dan dat van de Vlaming. Misschien is dat zelfs nog altijd zo, hoe snel de Vlaamse situatie ook verandert.

Claus heeft altijd moeten vechten tegen de kritiek dat hij geen Nederlands schrijft.'[7] Uiteraard is het zo dat hij dikwijls overschakelt naar een artificieel soort Vlaams, bijvoorbeeld in zijn dialogen. Eerder dan deze variatie als een teken van zijn virtuositeit te beschouwen, placht men het als onzorgvuldigheid, provincialisme of stilistische onmacht te veroordelen. Terwijl de Nederlander ook gewoon eens een inspanning had kunnen doen - het

5 Dirk Geeraerts (2001),'Een zondagspak? Het Nederlands in Vlaanderen: gedrag, beleid, attitudes', *Ons Erfdeel* 44, 337-344.

6 Jürgen Jaspers (2001), 'Het Vlaamse stigma. Over tussentaal en normativiteit', *Taal en Tongval* 53:2, 129-153.

7 En Claus heeft hier naar eigen zeggen in het begin ook aan toegegeven: 'Je moest Noord-Nederlands schrijven. Het was niet toegestaan, of in ieder geval *not-done* het andets te doen' (geciteerd in Guido Geerts (1986), 'Hugo Claus en de taal van België', *Dietsche Warande en Belfort* 131:1, p. 24).

woordenboek van Verschueren raadplegen, bijvoorbeeld. Als hij dat moet en wil doen om pakweg Céline of Faulkner goed te kunnen lezen, waarom dan niet voor Claus?

Een zeer belangrijke - misschien wel de belangrijkste - speler in deze linguï-stisch-literaire België-Olland is nog niet genoemd: Jeroen Brouwers. Nu weegt hij amper nog op het Vlaamse taaldebat, maar in zekere zin zijn artikels als 'Amateurs voor pudding. Of: ABN in Vlaanderen' (1975) en vooral het tweeluik 'J. Weverbergh en ergher' (1976) en 'Vlaanderen op zijn erghst' (1977)[8] in deze discussie de meest invloedrijke stukken geweest van de laatste dertig jaar.[9] In 'J. Weverbergh en ergher' had Brouwers beweerd dat bijna alle Vlaamse romanmanuscripten eerst grondig gecorrigeerd moesten - door Nederlanders, dat spreekt: 'Een manuscript van een Vlaams auteur moet soms gedeeltelijk, maar vaker *geheel*, worden herschreven voordat er tenminste over kan worden opgemerkt dat het in het Nederlands is geschreven, ik bedoel: het Nederlands van benoorden de grensplaats Wuustwezel en bij voorkeur nog zo'n kilometer of honderd hoger'. In een (mislukte) poging om het 'verkeerde' lidwoordgebruik van de Vlaming te imiteren klonk het nog: 'Het Vlaams auteur wenst in Nederland voor "vol" te worden aangezien, en weet dat dit niet het geval zal zijn als zijn boeken, geschreven in het *kokkeltaaltje van thuis over de tuinschutting*, zo naar Nederland zouden worden geëxporteerd'[10] (mijn cursivering). Wanneer het Vlaamse tijdschrift *Yang* in 2000 de literaire journalist Herman Jacobs (als toenmalig *De Morgen-recensent* de gesel van kromschrijvende Vlamingen) vraagt om een stuk te schrijven over de taal van Vlaamse schrijvers, verwijst hij meteen naar Brouwers. De recensent aarzelt niet om de onbetwiste verbetering van het Vlaamse taalgebruik gedeeltelijk toe te schrijven aan precies deze opmerkingen van Brouwers: als de situatie nu beter is dan in 1976 is dat, vermoedt hij, 'in niet geringe mate allereerst de verdienste van precies de net genoemde pamfletten. Brouwers had vrijwel over de hele linie gelijk - wie ogen in zijn hoofd had, kon niet anders dan dat te erkennen'[11].

## *Exploitatie van een spraakgebrek*

De hierboven met zeer grove borstel geschetste context is cruciaal voor een goed begrip van de functie en betekenis van het Vlaams in Vlaamse romans, essays en poëzie. Hoewel veel van wat zopas werd aangestipt in het algemeen geldt voor de Vlaming en zijn gespleten verhouding met zijn taal, wint de kwestie uiteraard nog

8 Verzameld in Jeroen Brouwers (1994), *Vlaamse Leeuwen*. Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspets.

9 Het is typerend dat de hoofdrolspelers in deze discussie zeer vaak ingeweken Nederlanders zijn: het zijn die schrijvers/essayisten die geïnteresseerd zijn in Vlaanderen; zij hebben meestal ook een band met Vlaanderen, maar het blijven Nederlanders en aldus brengen ze hun Nederlandse ideeën over het goede taalgebruik gewoon mee. Bovendien zitten Vlamingen ook bij aanverwante discussies meteen op hun paard wanneer een Nederlander het erfgoed aanvalt: in de jaren negentig was het vooral Benno Barnard die hier voor flinke controverse zorgde (onder meer met zijn niet onkritische stukken over Guido Gezelle).

10 Jeroen Brouwers (1994), *Vlaamse Leeuwen*, p. 58-59.

11 Herman Jacobs, 'Noorse draaienissen', *Yang* 36:3, p. 405.

aan belang bij professionele taalgebruikers. Het is daarom zeer vreemd te merken dat er relatief weinig onderzoek is verricht naar het statuut van het Vlaams in de Vlaamse literatuur. Er zijn hier en daar wel stukken te vinden over het Vlaams van één auteut, er zijn een hoop zij-

delingse opmerkingen in disparate artikels, maar het onderwerp verdient eigenlijk een heus onderzoeksproject, of toch minstens een paar doctoraten. Het is een ideaal vertrekpunt voor een alternatieve Vlaamse literatuurgeschiedenis. Niet alleen zit de essentiële 'ontvoogdingsstrijd' van de Vlaamse Beweging dan automatisch in het pakket, maar de haat-liefde-verhouding met de Nederlandse taal vormt vaak een uitstekende ingang in het oeuvre van een aantal belangrijke schrijvers. Voor hij of zij aan het werk kan, moet een Vlaamse auteur zich namelijk nog altijd eerst bezinnen over zijn of haar taalkeuze. Doet hij of zij dat niet, dan valt het inderdaad te vrezen dat hij of zij dat eerder uit onmacht of onwetendheid nalaat, dan uit zelfverzekerdheid (zoals hieronder zal blijken, valt dit jammer genoeg vaker voor dan men zou willen). *A la limite* noodt een eenvoudige lexicale keuze tussen *punaise* en *duimspijker* een. taalbewuste Vlaamse romancier vandaag tot een weloverwogen standpunt ten aanzien van de hele geschiedenis van zijn vaderland.

De eerste vraag is dan uiteraard: wat is dat vaderland? Is dat Vlaanderen of België? En als ik voor *duimspijker* kies, wil ik daarmee aangeven dat ik het nog steeds een goed idee vind om van oorsprong Franse woorden te mijden, of wil ik daarmee juist tonen dat het purisme in zijn opzet is geslaagd? Misschien wil ik er wel mee zeggen dat de kwestie irrelevant is geworden: dan gebruik ik de ene keer *punaise* en de andere keer *duimspijker*, en maak daarbij geen verschil tussen vertellerstekst en de verschillende spreektalen van de verschillende personages in de dialogen. Als ik dan weer consequent *punaise* gebruik, dan conformeer ik mezelf volledig aan de Nederlandse eisen. Misschien doe ik dat omwille van ideologische redenen (misschien ben ik wel de laatste aanhanger van de Groot-Nederlandse gedachte), misschien gewoon omdat mijn uitgever al die duimspijkers toch in de grachtengordel gooit. Je kan natuurlijk ook je hoofdpersonage zelf laten twijfelen, zoals op de allereerste pagina van *Het Verdriet van België:* 'Voor alle veiligheid had hij het papier vastgeprikt met punaises - duimspijkers moet je zeggen eiste Louis' Peter, maar Louis zei het nooit, hij werd al genoeg uitgelachen om zijn uitspraak'.[12] Dit is de expliciet politieke laag van het literaire taalgebruik, en het is vooral dit aspect dat stof zou leveren voor de alternatieve literatuurgeschiedenis, waarin de Vlaamse taalkundige en literaire ontwikkelingen met elkaar in verband zouden kunnen worden gebracht.

Een tweede vraag is veel moeilijker te beantwoorden, omdat ze verder gaat dan de politieke betekenis van de keuze van het soort Nederlands. De echte goeie Vlaamse auteurs - o.m. diegenen die zich bewust zijn van de effecten van register, dialectgebruik, etc. - moeten niet alleen beslissen in welke taal ze gaan schrijven, maar exploiteren die keuzes ook om betekenis te genereren. In het beste geval schrijft een auteur, bijvoorbeeld, een roman met exclusief Antwerpse dialogen niet omdat hij het Antwerps wil nabootsen,

12 Voor een goed begrip van de subtiliteit waarmee Claus met dialect, Schoon Vlaams en de standaardtaal omspringt in *Het Verdriet*, zie Guido Geerts (1987), 'De taal van Het Verdriet van België', *Ons Erfdeel* 30:4, 555-562 en Guido Geerts (1987), 'Taalproblemen in Het Verdriet van België', *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor de Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 1-12.

maar omdat hij zich bewust is van de verhouding van het Antwerps tot de andere variëteiten van het Nederlands en de semiotische effecten die deze verhouding creëert in het raamwerk van de hele roman.

Hieronder zal ik nog kort twee mogelijke functies van die keuzes illustreren: de constructie van authenticiteit en de nadruk op hybriditeit. Vaak komen ze samen met andere functies voor; vooral het empathiserend vermogen en het mimetisch gehalte van een tekst lijken vruchtbare relaties met elkaar aan te gaan. In het bestek van dit artikel moet mijn overzicht noodzakelijkerwijs tentatief blijven, maar ik hoop een aantal aanzetten te kunnen geven voor een verdere analyse van dit onderbestudeerde, maar prismatische veld. Eerst moesten we echter op zoek naar relevante teksten. De moeilijkheid om die te vinden is op zich al significant.

## *Monolinguale mosselen*

Het lag voor de hand om voor deze verkenningsvlucht een canoniek corpus te gebruiken. Het leek dan ook een gelukkig toeval dat onlangs de anthologie *Het land van de mosseleters. 150 jaar Vlaamse vertelkunst* op de markt kwam. Het is een collectie verhalen en romanfragmenten, samengesteld door Benno Barnard en Paul de Wispelaere, specifiek bestemd voor het land van de aardappeleters, en bovendien met de uitdrukkelijke bedoeling om onder meer het cliché van het ‘sappige dialect’ te bevestigen én te bestrijden. Het boek zou voor de Nederlanders het ‘nabije exotische gebied helpen ontsluiten’, aldus de flaptekst.

Het is maar de vraag of Nederland zich door het begin van het boek zal kunnen worstelen. Omdat het chronologisch is opgezet, moeten de eerste 150 bladzijden van de verzameling de eerste zeventig jaar Vlaamse vertelkunst voor hun rekening nemen. Zoals Barnard en De Wispelaere zelf aangeven stond op zijn minst een deel van die literatuur ten dienste van de creatie van een Vlaamse identiteit. Bovendien zijn de teksten van Conscience, Snieders en Zetternam niet echt staaltjes van literaire *hi-tech*. Brouwers' bewering dat het ‘schrijfwerk’ van Conscience onleesbaar is geworden[13] mag dan ietwat overdreven zijn, *De Leeuw van Vlaanderen* getuigt niet van een overschot aan stilistisch vernuft. Dat geldt in veel mindere mate voor de schrijvers rond het tijdschrift *Van nu en straks* (1893-1901), maar ook hun stukken in *Mosseleters* zullen niet altijd even makkelijk te begrijpen zijn boven de Moerdijk. Ik durf wedden dat een woord als *panen* [fluweel] (in Karel van de Woestijnes *De boer die sterf* staat bijvoorbeeld de frase ‘Uw natte handen over uw geribde panen broek’) ook voor Vlamingen vraagtekens oproept; vraagtekens, overigens, die niet weggenomen worden door een notenapparaat, want dat heeft het boek niet. In elk geval lijkt in het begin het gebruik

13 Jeroen Brouwers (1994), *Vlaamse Leeuwen*, p. 48.

van een soort van Vlaams (i.p.v. het Nederlands) inderdaad eerder een noodzaak dan een keuze. Het punt was toen niet zozeer zich te onderscheiden van het Noord-Nederlands, als wel van het Frans - als het al niet gewoon was: een taal kiezen die de auteur en zijn lezers vertrouwd was.

De daarop volgende fragmenten en verhalen in *Het land van de mosseleters* worden steeds leesbaarder: naast het feit dat ze simpelweg recenter zijn en dus ook linguïstisch gezien dichterbij komen, getuigt dat wellicht ook van een groeiende bezorgdheid over de relatie met Nederland - al snel een belangrijke afzetmarkt. Toch duurt het vrij lang voor we op Vlaamse teksten stoten die hun taalkeuze ook met niet-politieke, tekst-interne, semiotische betekenissen gaan opladen, door verschillende variëteiten naast elkaar te zetten[14]. Het kan een toevallig gevolg zijn van de selectie van Barnard en De Wispelaere (misschien wilden ze het boek toch enigszins begrijpelijk houden voor Nederlanders), maar uiteindelijk lijken we te moeten besluiten dat die eerder schaars zijn. De meeste fragmenten en verhalen in *Het land van de mosseleters* lijken in één variëteit te zijn geschreven (al moet deze uitspraak - ik druk erop - eerder als een werkhypothese worden beschouwd dan als de eindconclusie van een grondige wetenschappelijke studie).[15] Ik zag me dan ook verplicht om ook naar meer hedendaagse auteurs te verwijzen om de genoemde functies aan te stippen. Het loutere feit dat het spel met dialect, tussentaal en standaardtaal vooral in recenter proza opduikt - en dat is niet opgenomen in de anthologie - toont wellicht al aan dat de hedendaagse Vlaamse auteur eindelijk vertrouwen heeft gekregen in zijn linguïstische competentie. Dat spel vooronderstelt namelijk dat je de genoemde variëteiten beheerst, uit elkaar kunt houden en tegen elkaar kunt afzetten, op een emotionerende, authentieke of stilistisch verbluffende manier.

## *Authenticiteit*

14 Op structuralistische wijze krijgen de taalvariëteiten dan extra betekenissen: hun functie ligt dan niet zozeer in wat een bepaalde taalvariëteit *an sich* (positief) connoteert (een hoge sociale klasse, bijvoorbeeld), maar hoe het verschil met een andere variëteit (negatief) in de tekst een complex en dynamisch (adaptief) relatiepatroon construeert. Als een tekst in slechts één variëteit is geschreven, doet dat uiteraard niets af van de eventuele kwaliteit van het proza, maar dan worden tussentalige frasen (*gaan doppen* ipv *gaan stempelen*) niet expliciet 'gemarkeerd' als tussentalig, en kunnen ze op die manier minder extra betekenissen genereren. In een extreem geval zou dat zelfs een neo-Brouwers kunnen verleiden om een schrijver van incompetentie te beschuldigen, terwijl die schrijver in werkelijkheid er gewoon bewust voor had gekozen om zijn roman in het koetervlaams te presenteren. Het is het lot van de spreker van de minderheidsvariëteit dat hij eerst moet bewijzen dat hij de standaardtaal kan hanteren, voordat zijn gebruik van de tussentaal als rijkdom in plaats van als armoede geïnterpreteerd zal worden. Schrijvers als Claus en Lanoye hebben van dat lot een deugd gemaakt, precies door verschillende varieteiten naast elkaar te laten resoneren, en aldus meesterschap te etaleren, niet alleen wat betreft de standaardtaal, maar ook wat betreft de minder prestigieuze variëteiten.

15 Een dergelijke studie, zelfs als die beperkt blijft tot het corpus van *Het land van de mosseleters*, zou iemand zoals gezegd minstens een paar jaar wetenschappelijk onderzoekswerk bezorgen. Het is belangrijk te benadrukken dat ik niet de mogelijkheid heb om dat onderzoek uit te voeren, en dat mijn aantekeningen wat deze kwestie betreft hoogstens aanzetten kunnen vormen.

Auteurs die zich toespitsen op een zo getrouw mogelijke representatie van een sociale werkelijkheid kunnen uiteraard met het bont geschakeerde Vlaamse taalpalet hun voordeel doen. Een van de stukken in *Het land van de mosseleters* die in deze context meteen in het oog springen is Louis Paul Boons *Brussel een oerwoud* (1946). Deze verzameling korte reportages over het ellendige bestaan van de Brusselse onderklasse is in vergelijking met Boons veel klassiekere *Mijn kleine oorlog* of *De kapellekensbaan* nog ietwat onvoldragen,[16] maar de stukken vormen een treffende illustratie van het mimetische effect dat wordt gesorteerd door wat je een heteroglossisch taalgebruik zou kunnen noemen: een schrijfstijl die verschillende variëteiten van een taal met elkaar mengt.

*Brussel een oerwoud* kan doorgaan voor een late variant op het Vlaamse natu-

16 In die zin is de keuze voor dit stuk in een inleidende (en wellicht toch ook enthousiasmerend bedoelde) anthologie eerder vreemd. Dat is overigens uitdrukkelijk niet de mening van de samenstellers, die het 'een [onweerstaanbaar] literair curiosum' achten, getuige de achterflap.

ralisme. Zo wordt er onder meer heel nadrukkelijk ingesteld op de harde levensomstandigheden van het werkvolk, is de teneur ronduit miserabilistisch, en spookt er een zwaarmoedig determinisme tussen de tegels. Het werkvolk is in dit geval het (veelsoortige) proletariaat van de stad Brussel, maar Boon schrijft zijn verslagen in het idiosyncratische idioom dat later zijn handelsmerk zou worden. Enkel occasioneel Frans en een paar Brusselse woorden situeren het proza ook linguïstisch in de hoofdstad.

Het gebruik van *ge* valt meteen op, maar belangrijker is dat de spreektalige passages bij Boon afgewisseld worden met veel keuriger Nederlands, soms zelfs in één zin: 'Alleman moet leven, zegt de zwarte - dit is de echte zwarte: de neger - maar ge moet niet veel verwachten van Les Yeux Noires of Le Colibri, of Les Amours de Paris, waar een pijnlijk rood neonlicht naar buiten schijnt en twee goudbestikte portiers voor u de deur openen, want het is maar schijn, het zijn de laatste resten van een verwelkte oorlogsgrootheid' (p.388[17]). Het reeds genoemde *ge* is duidelijk Vlaams, en wellicht was *alleman* (voor 'iedereen') ook toen al een stuk couranter in Vlaanderen dan in Nederland. Anderzijds is de rest van de zin uiterst correct Nederlands (op de *goudbestikte portiers* na, misschien, die - voor occasionele muggenzifters - misschien een iets te grote metonymische stap vergen van hun persoon naar hun kledij). De zin 'het zijn de laatste resten van een verwelkte oorlogsgrootheid' had zonder meer in een Nederlandse roman kunnen staan. Het woord 'oorlogsgrootheid' is dan ook duidelijk een woord van de verteller, en niet van de 'zwarte' of een van de andere personages.

Nederlanders begrijpt men overigens gewoon niet, dat stelt de verteller met zoveel woorden: 'En in nr. 13 van de cité is het een Hollandse die nog altijd beschaafd Nederlands spreekt, en dan ook door niemand begrepen wordt [...]' (p.379). Het lijkt alsof beschaafd en onbegrepen voor Boon zo'n onvermijdelijke combinatie is dat hij dan maar heeft besloten 'onbeschaafd' te gaan schrijven, om dan toch zeker door de juiste mensen gelezen te kunnen worden. Een kapotte taal voor een kapotte samenleving?[18] Zoals gezegd valt het met dat 'onbeschaafde' best wel mee. Zoals zo vaak bij Vlaamse heteroglossische auteurs betreft het een zeer sterk opgeschoond 'onbeschaafd Vlaams', waarbij in een keurige Noord-Nederlandse zin af en toe een onmiskenbaar Vlaamse constructie[19] opduikt: 'Door de draaideur wordt ge binnengeduwd en aan uw linkerzijde hoort ge iemand zeggen: 'ik zal IK u eens iets zeggen, en aan uw rechterzijde hoort ge iemand roepen: ik zal u eens wat ANDERS zeggen ... en dan zwijgen ze' (p.392). Naast de *ge* (en het possessief correlaat *uw*) vind je hier de typisch Vlaamse herhaling van *ik* als subject, maar tegelijk deinst

17 Alle volgende verwijzingen naar primaire teksten refereren aan Benno Barnard en Paul De Wispelaere (eds.) (2002), Het land van de mosseleters. 150 jaar Vlaamse vertelkunst. Amsterdam/Antwerpen, Contact.

18 In dit verband zou het interessant zijn om na te gaan hoe Boons taalgebruik complexe relaties aangaat met zijn bij momenten erg afgrondelijke *Weltanschauung*.

19 Ik ga hier voorbij aan een moeilijke vraag: wat kan in die tijd (anachronistisch) 'algemeen Vlaams' worden genoemd, en welke woorden, constructies, etc. zijn eerder voluit dialectisch? De kwestie is nog relevanter bij de discussie van de verkleinwoorden (zie onder), waarbij *schrijvertje* hier als 'standaardtaal' wordt gecatalogeerd, terwijl ïn die tijd Westvlaamse dialecten evengoed het *-tje* suffix gebruikten (en nu nog overigens). Wellicht volstaat het om aan te duiden dat wat ik hier 'Vlaams' noem op zijn minst constructies zijn die duidelijk van de standaardtaal afweken en -wijken.

Boon er blijkbaar voor terug om de constructie fonetisch op te schrijven. De versie *ik zal (e)kik u eens iets zeggen* (waarbij een extra *k* de uitspraak in veel dialecten vergemakkelijkt) is blijkbaar te dialec-

tisch.[20] Zeer opvallend ook zijn Boons verkleinwoorden. Er zijn er een heleboel die door Nederlanders als Vlaams herkend zullen worden: *briefken, boerkens, oud peken* (‘oud mannetje’), *stouterikske* etc. Maar er staat ook *schrijvertje, zakspiegeltje, kamertje*.[21]

Het is precies dat linguïstisch bewustzijn dat een authenticiteitseffect mogelijk maakt. Het brengt een verschil aan tussen de verschillende variëteiten en zorgt daardoor voor schakeringen in de werkelijkheid van het verhaal. Door middel van die schakeringen kan Boon een werkelijkheidseffect sorteren. In een van de weinige Nederlandstalige artikels die het authenticiteitseffect van de streektaal behandelen, schrijft Bart Vervaeck terecht dat er ‘geen “echt”, “zuiver” en “authentiek” dialect in de literatuur [bestaat]. Het gaat steeds om een vervalste - want tot literatuur omgezette versie’.[22] Vervaeck onderzoekt, als klassiek postmodern criticus, in de rest van het artikel het ‘kritisch’ potentieel van de spanning tussen streek- en standaardtaal bij Pol Hoste en Leo Pleysier. Over Hostes mengvormen van dialect en standaardtaal schrijft hij: ‘In de spanning tussen die twee taalniveaus probeert Hoste de leugen te ontmaskeren die eigen is aan beide’.[23] In Vervaecks lezing van Hoste en Pleysier functioneert de heteroglossie als een aanduiding van de fundamentele leugenachtigheid van élk taalgebruik: niet alleen versluiert de taal sociale ongelijkheden, het toont ook aan dat een ongemedieerd contact met de werkelijkheid een fictie is.

Men mag daar echter niet in overdrijven. Het is belangrijk om oog te blijven hebben voor de veel eenvoudigere vaststelling dat bepaalde van Boons, Hostes en Pleysiers fraseringen gewoon wél ‘uit het leven gegrepen zijn’. Natuurlijk kan de representatie van die levensechte, singuliere taalevenementen nooit de uniciteit van de gesitueerde uitspraken vrijwaren. Maar het kan dus zeer wel een werkelijkheidseffect sorteren, vooral in functie van een verschil met de omringende taal van de rest van het proza. Dat effect hoeft dus niet ook nog eens ‘kritisch’ te zijn om écht te zijn. Vervaeck kapittelt Geertrui Daem omdat zij haar streektaal inzet om een clichématig, onkritisch beeld van Vlaanderen op te hangen: ‘Dat soort “levensechte” literatuur vraagt om lezers die niets anders willen dan de bevestiging van hun vooroordelen en stereotypes.’[24] Vervaeck lijkt hier echter verwikkeld te raken in een strijd tussen ‘authentieke authenticiteit’ en Valse authenticiteit’. Waarmee de oppositie ‘echt/vals’ op een meta-niveau opnieuw de ideologische kop opsteekt. Natuurlijk zal Boons

20 Deze constructie staat ondertussen overigens in de ‘top-vijftien van de tussentaal’, zoals die is verspreid in de reeds genoemde VRT-folder: *‘Da, wist ekik nie’*. In de standaardtaal zeg je altijd *ik*’.

21 Een vergelijking met het fragment dat in *Het land van de mosseleters* volgt op *Brussel een oerwoud* nl. een stuk uit Piet van Akens *Klinkaart* zou het stilistisch meesterschap van Boon meer in de verf kunnen zetten. Ook *Klinkaart* kan als laat-naturalistisch gekaraktetiseerd worden, maar van Akens taalkeuzen lijken veel minder bewust en/of beheerst. Van Aken kiest bijvoorbeeld in de dialogen *voor je* (en het lijdt geen twijfel dat in die tijd arbeiders uit de Rupelstreek vrijwel altijd *ge* of *u* gebruikten), maar gebruikt op andere momenten dan weer woorden als *noenschaft*. Een uitspraak als ‘Je bent weer aan de borrel’ (p.409) is in deze context bijna lachwekkend, omdat de linguïstische *suspension of disbelief* het hier wel erg hard te verduren krijgt.

22 Bart Vervaeck (1993), ‘De vloekende Vlaming. Over de kritische functie van het dialect’, *Maatstaf* 41:10, p.156.

23 Ibid., p. 157.

24 Ibid., p. 155.

omgang met het taalmateriaal door de bank genomen intelligenter en vooral minder clichématig zijn, maar dat wil niet zeggen dat Daems Vlaamse clichés slechts op valse wijze authentiek zouden zijn.

## *Hybriditeit*

Om dan maar eens een van die clichés op te rakelen: de protestantse Nederlander schrijft knap maar karig proza (Hermans, 't Hart, Krol), de Bourgondische Vlaming laat zich al eens gaan (Boon, Claus, Verhelst). Natuurlijk zijn er voor elk van die voorbeelden ook tegenvoorbeelden te vinden (neem bijvoorbeeld een Rosenboom of een Vlaminck). Maar het cliché leeft voort. En iemand als Tom Lanoye heeft het alleen maar bevestigd.

Bij Lanoyes romans en toneelbewerkingen zit het exuberante op alle niveaus: de plot waaiert onregelmatig alle kanten op, et worden meer interteksten geactiveerd dan een mens kan bijhouden, personages laat hij opdraven om ze na gebruik hardvochtig aan de kant te zetten en, vooral, zijn taal incorporeert zoveel stijlen, registers, dialecten, malapropismen en hypercorrecties als de schrijver nodig acht. Toen de reeds genoemde Herman Jacobs in zijn *Yang*-stuk Lanoyes taal hekelde, werd die laatste bereid gevonden om te reageren. Jacobs had opgemerkt dat in de receptie van Lanoyes *Het goddelijke monster* 'geen enkele recensent, in Noord noch Zuid, zich gestoord heeft aan de in vergelijking met Lanoyes vorige werk plotseling flink in aantal toegenomen onnederlandsheden die je erin aantreft.'[25] De recensent stoorde zich vooral aan het feit dat het foute taalgebruik ook tot in de auctoriële tekst was doorgedrongen. Lanoyes reactie is typerend voor de laattwintigste-eeuwse omgang van de Vlaamse auteur met zijn taal: 'Wanneer een personage [in de *Monster*-trilogie] "zijn" of "haar" hoofdstuk krijgt, moet het auctoriële standpunt maar bereid zijn zich aan te passen aan het opgevoerde sujet, met stijl en al. Niets vind ik zo gruwelijk als het neoclassicistische unisono waartoe de onavontuurlijken en de bedaarden elk boek zouden willen veroordelen. Ik daarentegen, kom er niet met één stem. Ik hoor er veel meer, en ze praten door elkaar. Zonder mijzelf daarom meteen een literaire Jeanne d'Arc te noemen, streef ik tijdens het schrijven toch een doorgedreven meerstemmigheid na, samengaand met de vermenging van zoveel mogelijk literaire vormen en stijlen.'[26]

Wellicht heeft mijn stelling dat Lanoyes linguïstische attitudes typerend zijn voor de hedendaagse Vlaamse literator last van enige *wishful thinking*, maar het citaat duidt in elk geval aan dat het taalkundige emancipatieproces van de Vlaming al een eind is opgeschoten. Wellicht is het belangrijkste aspect van die emancipatie de erkenning van de multipliciteit van zijn taal: de Vlaming schrijft dubbelzinnig en onzuiver, gespleten en bescheten. Zijn taal verdeelt de Vlaming zoals zijn geschiedenis, zoals zijn kneuterigheid en zijn dadendrang, zoals zijn koning en zijn belastingscontroleur. De observatie dat de Vlaming nooit definitief in zijn taal kan thuiskomen is zoals gezegd

25 Herman Jacobs, 'Noorse draaienissen', *Yang* 36:3, p. 405.
26 Tom Lanoye, 'Zuidelijke zuiverheidswaan', *Yang* 36:3, p. 410.

een refrein in de Vlaamse literatuurgeschiedenis. Maar waar dat refrein vroeger ingekapseld was in een Vlaamse blues, is het nu vrij om in alle liedjes gesampled te worden, ter meerdere eer en glorie van de muzikale taal zelve. Samen met de bewustwording van de variatie, begint het spel met het verschil. Een spel dat uiteindelijk politiek, ethisch, en zelfs metafysisch wordt gefundeerd: alleen de zuiverheid is verdacht.

## *Achtung, baby*

Maar we zijn er nog niet. Om de eenvoudige reden dat we er nooit zijn. De grootste bedreiging van de Vlaamse auteur is op dit moment misschien wel de zelfgenoegzaamheid. Dezelfde taalarrogantie die Vlamingen decennialang hun bovenburen hebben aangewreven, steekt nu ook in Vlaanderen de kop op. Nu Vlamingen zich steeds meer op een eigen taalnorm beginnen te richten, bestaat het gevaar dat diezelfde norm als legitimatie voor gemakzucht en nonchalance kan gebruikt worden. De redenering is dat we de norm toch zelf aan het maken zijn: als we zelf de wetten stellen dan hoeven we de wetten niet meer te kennen. Dan hoeven we, met andere woorden, eigenlijk niet te veel meer na te denken over ons taalgebruik. Terwijl dat nu, meer dan ooit, wel zou moeten. De bevrijding komt altijd met een verantwoordelijkheid. Het is daarom niet ongepast om nog eens naar die grote Andere te luisteren, die ons uit het verleden met een hoogst irritante, kolonialistisch-arrogante, maar in een ideaal geval ook motiverende wijsvinger bezweert: ‘Lieve taalgenoten: *doe een inspanning*. Vergis ik me en riep de markies de Sade niet reeds “Flamands! Encore un effort!” Of riep hij: “Français,... etc...”? Nou ja, dat was in zijn tijd nagenoeg hetzelfde. Maar nu toch niet meer?’[27]

27 Willem Frederik Hermans (1979), *Houten leeuwen en leeuwen van goud*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 113.

## Chris van de Poel
## *Vademecum Franstalige Vlaamse literatuur*

**V**laanderen kan bogen op een stuk Franstalige literatuur. Specifieke historische omstandigheden hebben gemaakt dat Vlaanderen de voorbije anderhalve eeuw aldoor Fransschrijvende auteurs heeft geteld die op basis van origine en/of cultuur waarin ze opgroeiden of leefden, Vlaming waren.

Als men de woonplaats als enig criterium hanteert, lijkt deze literatuur ten dode opgeschreven: drastisch gewijzigde omstandigheden hebben de meeste Fransschrijvende Vlamingen naar Franstalig gebied of naar het tweetalige Brussel gedreven. Maar ook het mentale referentiekader van een auteur of de literaire traditie waarbinnen die te situeren valt spelen een rol, zodat sommige vandaag debuterende schrijvers toch nog kunnen worden beschouwd als exponent van die Franstalige Vlaamse literatuur die anderhalve eeuw geleden in korte tijd zo'n hoge vlucht nam.

> ***- Eén hart om het vaderland te beminnen, twee lieren om het te bezingen (A. Clesse)***

De Grondwet (1831) van het prille België (1830) voorzag weliswaar in de vrijheid van taalgebruik, maar in de praktijk bekleedde het Frans als enige officiële taal decennialang een monopoliepositie. In Vlaanderen sprak de burgerij, die de economische en politieke macht in handen had, zoals in het Franstalige landgedeelte Frans. De sociale taalgrens drong zich op: wie hogerop wilde moest Frans spreken; wie zich in het Nederlands uitdrukte, bekende zich sociaal en politiek tot het volk. Pas in de jaren zeventig van de negentiende eeuw verwierven de Vlamingen een aantal rechten inzake taalgebruik binnen administratie, rechtspraak, onderwijs. In 1898 werd het Nederlands tot tweede officiële taal verheven. Dat waren belangrijke mijlpalen in de geschiedenis van de Vlaamse Beweging, die sinds het ontstaan van België naar de erkenning van het Nederlands als taal van de Vlamingen streefde, aanvankelijk binnen een Belgische structuur. Na de eeuwwisseling werd echter steeds meer op een federale structuur aangestuurd en het voortbestaan van de Belgische eenheidsstaat in twijfel getrokken.

Tegen die achtergrond probeerde het jonge land een nationale literatuur in het leven te toepen. Tussen 1830 en 1850 zagen, aansluitend bij de romantiek, verscheidene historische romans en toneelwerken, met een hoge dichtheid van materiaal dat het land van een ‘Belgisch’ verleden moest voorzien, in beide talen het licht. Sommige Vlaamse schrijvers zoals Hendrik Conscience en Theodoor van Rijswijck kozen voor het Nederlands, niet vanuit anti-francofone of anti-Belgische gevoelens zoals door het flamin-

gantisme vaak is gesteld, maar vanuit de overtuiging dat het jonge vaderland *net zo goed* recht had op een literatuur in de taal van het volk. Anderen kozen voor het Frans, dat hun vanuit opvoeding en scholing het meest vertrouwd was. Fransschrijvende Vlamingen en Walen moesten tegen de hegemonie van literair Frankrijk op. Aanvankelijk probeerden ze de grote Franse schrijvers te evenaren in een taal die de Franse literaire taal imiteerde, maar naarmate thematisch de Vlaamse geschiedenis en cultuur meer werden gekozen om de Belgische eigenheid te benadrukken, groeide ook de behoefte aan een eigen idioom.

Bij de overgang naar het realisme waren Camille Lemonnier en Charles De Coster de belangrijkste vertegenwoordigers van deze denkwijze. De eerste publiceerde *Nos Flamands* (1869), een pamflet waarin hij de Franstalige schrijvers wees op de noodzaak de 'Vlaamse geest' in acht te nemen om tot een levende Belgische literatuur te komen. De tweede gaf gestalte aan *La Légende d'Ulenspiegel* (1867), waarin de lotgevallen van de zestiende-eeuwse Vlaamse held Ulenspiegel tijdens het politieke, religieuze, sociale verzet tegen de Spaanse bezetter worden beschreven. De ideeën van vrijheid en ontvoogding weerspiegelden De Costers eigen maatschappelijke en politieke visie op het jonge België. De taal is pseudo-archaïsch en wijkt met onder meer Vlaamse invloeden sterk van het negentiende-eeuwse Frans af. Die werd door de auteur als enige geschikt bevonden om de Vlaamse component van de Belgische identiteit en het typisch Belgische samengaan van Germaanse en Latijnse cultuur weer te geven. Erkenning heeft De Coster bij zijn leven nooit genoten: het werk dat door latere generaties werd uitgeroepen tot hoeksteen van de Franstalige Belgische (Vlaamse) literatuur, werd door tijdgenoten om zowel zijn hybride stijl als zijn tegen de burgerlijke moraal indruisende inhoud verworpen.

## *Het wonder van de Franse letterkunde in Vlaanderen*

Vanuit het realisme groeide Lemonnier met *Un Mâle* (1881) - over de haast dierlijke liefde tussen een boerin en een buiten de maatschappij levende stroper - na schandaal in Brussel en toejuichingen in Parijs tot boegbeeld van het Belgische naturalisme uit. Het naturalistische meesterwerk bij uitstek kwam van de Antwerpenaar Georges Eekhoud, met het in de Scheldestad gesitueerde *La Nouvelle Carthage* (1888), een sombere schildering van een door een barbaars kapitalisme beheerste maatschappij. Deze schrijver van overigens ook de eerste Belgische roman over homoseksualiteit, *Escal-Vigor* (1899), kreeg de Prix Quinquennal, de hoogste onderscheiding in die tijd. Intussen was een schare symbolisten aangetreden: Emile Verhaeren, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck, Charles Van

Lerberghe, Max Elskamp... Ook zij bezorgden de Belgische letteren internationale faam en met Maeterlinck hun enige Nobelprijswinnaar Letterkunde (1911). Hoe kosmopolitisch en Europees hun werk enerzijds ook was, hoezeer anderzijds ook gericht op een verborgen werkelijkheid, nooit ontbrak de verbondenheid met de geografische en culturele realiteit van Vlaanderen: het Scheideland, zijn steden, zijn dorpen, zijn legenden, zijn mensen. Bovendien hanteerden deze schrijvers een Frans dat vaak de borstelstreken van het Vlaams scheen te hebben ondergaan. Wat voor De Coster nog niet had gekund, kon vanaf 1880 wel: dankzij de bevrijding van de literaire taal en poëtische vormen die zich onder invloed van Flaubert, de gebroeders Goncourt, de decadenten en symbolisten in het Franse universum voltrok, kenden deze schrijvers *ondanks of dankzij* hun persoonlijke idioom in heel Europa snel een groot succes.

## *Een droom aan flarden geschoten*

Tijdens de eerste wereldoorlog vroegen Verhaeren en Maeterlinck in hun tot Europa gerichte publicaties en lezingen steun voor het 'Belgique martyre'. Na de wereldoorlog lijkt de droom van een tweetalig België en van een Belgische ziel als synthese van twee culturen echter aan flarden geschoten: de Vlaamse Beweging ging - na de bloedige oorlog met vooral Vlaamse gesneuvelden en een onheuse behandeling van de Vlaamse soldaten door de Franstalige officieren - een steeds strakkere koers varen, met de taal als nationaliteitsbepalend criterium bij uitstek. De Fransschrijvende Vlamingen werden op gezette tijden beschuldigd van vijandigheid tegenover de Nederlandse taal en plundering van het Vlaamse cultuurgoed. In de jaren dertig brachten nieuwe taalwetten eentaligheid en culturele autonomie voor de twee gemeenschappen en vernederlandsing van het Vlaamse onderwijs. Onder invloed van het anti-francofone en vaak uitgesproken anti-Belgische klimaat begon men de Fransschrijvenden allengs uit het Vlaamse culturele leven te weren. Mede daardoor vestigden die zich vaker in het buitenland of in Franstalig of tweetalig Brussels gebied (Michel Seuphor, Jean De Boschère), wel of niet aansluiting zoekend bij een Franse of internationale context. Anderen, die de Vlaamse kwestie niet noodzakelijk onsympathiek was (Roger Avermaete, Paul Neuhuys), zouden hun hele leven in Vlaanderen doorbrengen.

## *Een Antwerpse avant-garde*

Geenszins negatief tegenover de Vlaamse zaak stonden de Antwerpse avantgardisten geschaard rond de tijdschriften *Lumière* (1919-1923), door

Avermaete opgericht, en *Ça Ira!* (1920-1923), met Neuhuys als bezieler. Hun internationalistische instelling en de goede verstandhouding met hun Nederlandstalige kunstbroeders hebben hen bewaard voor de claustrofobische ervaring van de linguïstische ballingschap zoals Elskamp en latere schrijvers die hebben ervaren. In een klimaat van pacifisme en tolerantie betuigden ze, in hun Franstalige publicaties, steun aan de gematigde vleugel van de Vlaamse Beweging. Voorts schiepen zij in die jaren ruimte voor buitenlandse artistieke stromingen zoals kubisme, futurisme, expressionisme en speelden een centrale rol voor het hele Belgische artistieke leven. Zo stelde Clémens Pansaers in 1921 het Dada-nummer van *Ça Ira!* samen, met bijdragen van belangrijke Parijse dadaïsten. Avermaete, Neuhuys, Seuphor en Joostens. Na het verdwijnen van de tijdschriften bracht ieder van hen nog een opmerkelijk oeuvre tot stand.

## *Over de paden van de 'andere' werkelijkheid*

Het gevaar voor vervreemding op eigen bodem werd steeds groter, de behoefte aan een uitweg uit een ontoereikende realiteit wellicht steeds sterker. Gingen daarom vele Fransschrijvende Vlamingen belangstelling ontwikkelen voor het ongewone, onirische, fantastische, zoals herhaaldelijk gesuggereerd? Maar ook Nederlandstalige kunstbroeders zoals Hubert Lampo en Johan Daisne getuigden daarvan, zonder dat er sprake was van isolement of ballingschap. En er bestond een zekere traditie vanuit de negentiende eeuw: het naturalistische werk van Eekhoud en Lemonnier met zijn verwijzingen naar volksgeloof en -legenden bevatte bevreemdende elementen en bij een aantal symbolisten waren droom en mysterie de weg naar een verborgen werkelijkheid. De naam *école de l'étrange* of 'fantastische school', verzamelnaam voor uiteenlopende vormen van fantastiek, is afkomstig uit de uitgeverswereld, waar Jean-Baptiste Baronian, zelf binnen het genre passend auteur, in de jaren zestig en zeventig voor Marabout (Verviers) de opmerkelijke reeks *Marabout fantastique* samenstelde.

In het omvangrijke werk van Franz Hellens waren droom en mysterie van meet af aan constanten. Daarbij ging het de auteur niet om een literaire vorm zoals door de Fransen beoefend, maar om een heel eigen waarneming van de realiteit, typisch voor de Belgische schrijvers. Met de verhalenbundels *Réalités fantastiques* (1923) en *Nouvelles réalités fantastiques*(1941) verwierf hij zijn plaats binnen de Europese literatuur. De Gentenaar Jean Ray fascineerde met de griezelverhalen *Les contes du whisky* (1925) en de roman *Malpertuis* (1943), in de lijn van de *gothic novel en* E.A. Poe. Zoals bij Ray komt ook in de talloze verhalen van Thomas Owen het angstwekkende uit de kieren van een schijnbaar banale maar wrede realiteit te voorschijn.

Michel de Ghelderode leverde in de bundel *Sortilèges* (def. ed. 1947) zijn personages over aan de spookbeelden en hersenschimmen van zijn eeuwig in mist of schemering rondwarende vertellers, op zoek naar hun identiteit. Ook de personages van Jacques Sternberg, met zijn vaak in zwarte humor uitmondende luciditeit, lijken almaar zoekende, in doolhoven of verlaten steden, op onbekende planeten, als blinden de weg volgend van hun absurde lot. Het proza van Guy Vaes, wiens debuut *Octobre long dimanche* (1956) meteen werd opgemerkt door Julio Cortázar, roept veeleer de gedachte op aan een metafysische queeste. Personages gaan op in een door een andere waarneming en sensibiliteit beheerste werkelijkheid en doen afstand van hun eigen identiteit. Een wat onwezenlijk aandoend, vaak uitgesproken poëtisch universum is te vinden in het werk van Paul Willems. Droom en verbeelding, maar ook natuur en kosmos vormen hier het mysterie. Het laatste prozawerk van Willems heet *Le pays noyé* (1990), 'het verdronken land', over de ondergang van een mythisch oord in de Scheldemonding. Had hij als een van de laatste in Vlaanderen wonende Fransschrijvenden een emblematischere, ja omineuzere titel kunnen kiezen?[1]

## *De zwaartekracht van de realiteit*

Buiten de 'fantastische school' overheerst het realistische, psychologische, autobiografische. Tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw kwam het oeuvre van André Baillon tot stand. Net zoals dat van tijdgenote Neel Doff1 werd het gezien zijn autobiografische gehalte en situering in volkse milieus spoedig bij het populistische genre ondergebracht. Momenteel wordt het vooral geapprecieerd om de zeer moderne thematisering van het schrijverschap en de verwantschap met het modernisme. Ook uitgesproken autobiografisch zijn proza en poëzie van Jean de Boschère. In een vaak onstuimige stijl, met lucide, aan elke moraal onttrokken personages vertoont dit werk raakpunten met surrealisme en dadaïsme maar valt uiteindelijk buiten alle literaire modes. Marie Gevers leverde meesterwerken af als *Madame Orpha* (1933), *Plaisir des météores* (1938), *Vie et mort d'un étang* (1961). Zoals zoon Paul Willems richt ze zich op natuur en kosmos. Een meerwaarde vormt de sterk dynamische thematiek van het leven in een tweetalige context, waarbij een belangrijk stuk Vlaamse geschiedenis wordt geschetst. Continuering daarvan vindt men in *Une enfance gantoise* (1976) van Suzanne Lilar, over haar jeugd in het Frans-Vlaamse Gent, geschreven vanuit een helder inzicht in de sociale achtergronden van de taalproblematiek. Verder wijdde deze intelligente en gevoelige essayiste, toneel- en romanschrijfster, die met *Le Couple* (1963) in korte tijd wereldfaam verwierf, haar oeuvre aan thema's als liefde, erotiek, rol van de vrouw. Ook haar

1 Nederlandse schrijfster (Belgische door huwelijk) van *Keetje Trottin* ofte *Keetje Tippel*

dochter Françoise Mallet-Joris situeerde haar vroege psychologische romantrilogie in haar (bekrompen) Vlaamse geboortecontext, maar richtte zich, na zich in Parijs te hebben gevestigd, steeds meer op haar Franse context. In 1999 wijdde ze met *Sept démons dans la ville*, naar aanleiding van de pedofilieschandalen, opnieuw een roman aan haar geboorteland. De Bruggeling Daniel Gillès concentreerde zich daarentegen onafgebroken op de politieke, maatschappelijke en historische realiteit van zijn land. Na de bekroning van zijn debuut *Mort la douce* (1952) met de Prix Rossel gaf hij altijd in Parijs uit. Het werk van de psychoanalyticus Henry Bauchau, ook vrijwel integraal in Parijs gepubliceerd, integreert maatschappelijke en politieke problemen dan weer in de analyse van gedragingen en psyche van de mens, zodat die een afspiegeling van de innerlijke wereld worden. Jacques De Decker ten slotte schrijft toneelstukken en romans waarin de tragiek van onze huidige maatschappij, de falende communicatie en de eenzaamheid centraal staan.

## *De vloeiende dichtader*

Robert Guiette schreef, bestand tegen alle modes, een strenge, hechte en toch elegante poëzie die raakpunten vertoont met die van Jacob en Michaux. Liliane Wouters verwierf faam met dichtbundels die evolueren van een exuberante naar een sobere zegging, met grote aandacht voor de broosheid van alles. Werner Lambersy kenmerkt zich vooral door geestelijke diepgang en een streven naar vormelijke perfectie, ook zichtbaar in de schitterende prozatekst *Anvers ou Les Anges pervers* (1994), gewijd aan zijn geboortestad Antwerpen. Frans De Haes, zoon van de Vlaamse dichter Jos De Haes, schrijft vrij van conformisme een zeer pregnante en penetrante poëzie, soms tweetalig. Alain Germoz, zoon van Avermaete en met Vaes voorlopig de laatste Franstalige schrijver in Antwerpen, brengt aforismen en burlesk aandoende gedichten, voortkomend uit een genadeloze kijk op het bestaan. De oorlogsjournaliste Yvonne Sterk zet haar reiservaringen, weliswaar mondjesmaat, in indringende poëzie om.

## *Het bloed kruipt waar het niet gaan kan*

Ondanks de vrees van letterkundigen blijven er, hoewel in afnemend getal, nieuwe Franstalige schrijvers van Vlaamse origine aantreden. Zo debuteerde in Parijs de intussen overleden Antwerpenaar Pascal De Duve met de roman *Izo* (1989). In dezelfde periode debuteerde met haar autobiografische roman *Nu-Tête* (Albin Michel, 1991) de deels in Vlaanderen opgegroeide Anne François, die inmiddels verscheidene romans, novellen en scenario's op haar naam heeft staan. In 1994 verscheen *Le Maître du Bourg*

(Gallimard) van de Gentse journaliste Nicole Verschoore, die overigens inspanningen levert om een Franstalige Vlaamse pers in stand te houden. In 2002 was er de autobiografische roman *Ma mère à boire* van Régine Vandamme (Le Castor Astral), die tot haar zevende in Brugge woonde en zich sterk doordrongen voelt van 'haar' Vlaamse taal en cultuur. En vermoedelijk zijn er meer recente Fransschrijvende Vlamingen. Verstrooid als ze leven en publiceren, zonder vast platform in de vorm van een tijdschrift of een uitgavenreeks, is het vaak moeilijk ze op het spoor te komen. Bovendien vestigen sommige nieuwkomers liever niet de aandacht op hun Vlaamse origine, in de hoop hun plaats te verwerven in de imperialistische Franse letterenwereld. Anderen reageren zoals de thans in Brussel wonende Anne François, Limburgse van moederszijde, die 'met nog een klein stukje Vlaanderen in haar hart maar afgeknapt op de flamingantenkoorts' haar identiteit vastberaden situeert in de taal waarin ze schrijft. Los van afkomst of geografische grenzen beschouwt ze zich als 'Franstalige in ruime zin'.

## *Men verandert niet van creatieve taal zoals van pak (P. Willems)*

De Fransschrijvende Vlaming put niet alleen uit de Franse maar ook uit de Vlaamse taal en cultuur. In een vlammend stuk[2] wijst Piet Joostens erop hoe dat afgedaan blijft worden als pose of strategische keuze naar het dominante Frankrijk toe. Die schrijver wordt dus niet beschouwd als echte Vlaming. Vanuit een zelfde optiek wordt de taal gereduceerd tot een zonder meer verwisselbaar instrument. Precies voor de creatieve schrijver echter is de gekozen taal, in al zijn cultureel-historische bepaaldheid, een buitengewoon wezensverbonden element.

Schaars zijn zij die zich, zoals Avermaete of Ray, in de twee talen even goed uitdrukken. Aan de meeste Fransschrijvende Vlamingen drong zich het Frans op. Volgens Germoz heeft het Frans hém gekozen, ondanks zijn grote liefde voor het Nederlands. Gevoelens van gespletenheid zijn hem evenwel vreemd. Voor anderen leidde het wel tot innerlijke conflicten. Ghelderode, om sociale redenen in het Frans opgevoed, maakte er zijn ouders verwijten over. Willems benijdde zijn Vlaamstalige vakgenoten om het directe contact met hun taal in evolutie. Zijn creatief vermogen kwam voort uit tijdens de kindertijd in het Frans ontstane associaties en het later geleerde Nederlands was een ontoereikend instrument dat slechts bleke vertalingen opleverde van wat hij werkelijk wilde uitdrukken. Het geval van Maeterlinck was nog complexer. Hij ervoer de taal waarin hij besloten had te schrijven op taalfilosofische grond als ongeschikt: het Frans stond het directe contact tussen de dichter en de wereld in de weg, terwijl de Nederlandse woorden meer met de essentie van de dingen samenvielen en borg stonden voor de verbondenheid

2 P. Joostens, 'notre chère cause flamande; over francofiele Vlamingen & flamingante francofonen' in *Yang* 4. Gent 2001.

met de omgeving.[3] Lilar ondervond iets overeenkomstigs: ‘Ik ontdekte een taal die van nature poëtisch was, woorden die, in tegenstelling tot het Frans, zich niet lieten vangen in het keurslijf van een definitie...’[4] Zij beschouwde haar tweetalige en biculturele context niettemin als uitgesproken verrijkend: ‘de Vlaamse cultuur brengt onrust in de gevoelens, terwijl de Franse ordent en verheldert’. Of zoals Wouters het uitdrukte: ‘De adem van de geest komt me van de Seineoevers aanwaaien; de adem die mijn bloed opjaagt, blaast tussen Brugge en Veurne.’ Lilar is blij niet in het Nederlands te schrijven omwille van ‘die inwendige spanning [...] die zo typisch is voor schrijvers die op de grens tussen twee talen, twee culturen leven’. Het verrijkende betreft behalve taal en stijl thematiek, wat bovenal tot uiting komt in *Een kind in Gent*. Het oeuvre van Gevers is eveneens thematisch bepaald door haar tweetalige omgeving, in al haar dynamiek. Willems ging er dan weer van uit dat talrijke Fransschrijvende Vlamingen, die gezien het isolement een taal zonder sociale functie hanteerden, zich ver hielden van sociale en politieke thema's en neigden tot het psychologische en existentiële, precies de domeinen waar de mens zich van de buitenwereld afsluit en de taal alleen hemzelf toebehoort.

‘Moeder Vlaanderen en haar Franse kinderen...’ Hoe Vlaams ze wel zijn, mag mede blijken uit het feit dat in binnen- en buitenland vaak gedacht wordt dat hun werk in het Vlaams is geschreven. Het Frans is ‘hun’ taal waarin ze zich als Vlamingen uitdrukken en waardoor ze zich met ‘hun’ Vlaanderen verbonden voelen. Die vormen samen één rijke, dynamische inspiratiebron en een van de twee opgeven zou - zo al mogelijk - ondenkbaar zijn. Eenieder die maatschappelijk of familiaal opgegroeid is of leeft met twee talen en culturen zal dat beamen. Dat is ook wat tal van kunstenaars en schrijvers vandaag in de boeiende tweetalige Brusselse enclave overkomt.

## *De blinde muur van de Vlaamse cultuur*

Vanuit Franstalig België is het Vlaamse werk altijd, zonder onderscheid, tot de Franstalige Belgische literatuur gerekend. Wie niet in Vlaanderen uitgaf (toen de Vlaamse uitgever van Franstalig werk nog bestond) of in Parijs (vanuit persoonlijke aspiraties of om te ontkomen aan de Belgische letterenwereld), kon zijn werk onderbrengen bij uitgevers in Brussel, Luik, Doornik, Namen... Vandaag zijn het nog steeds Waalse en Brusselse uitgeverijen als Les Eperonniers, Labor[5], Le Cri, La Renaissance du Livre, Wilquin, L'Arbre à paroles en Le Cormier die de (her)uitgaven verzorgen van de Fransschrijvende Vlamingen en dit segment van de Vlaamse literatuur levend houden. Een zelfde respectvolle behandeling krijgen deze schrijvers

3 Ook St. van den Bremt belicht de problematiek in zijn rijk gestoffeerde *Bloemlezing uit de poëzie van Maurice Maeterlinck*. Gent 2002.
4 *Een kind in Gent*. Antwerpen 1990. pagina 58.
5 Uitgeverij Labor brengt bovendien in samenwerking met de Archives et Musée de la Littérature belangrijke literair-historische en literair-kritische uitgaven.

in Franstalige bibliotheken, handboeken voor onderwijs, literatuurgeschiedenissen en tijdschriften (*Marginales, Textyles, Le Carnet et les Instants, L'Arbre à paroles*,...).

Op Vlaamse bodem daarentegen moet deze literatuur de waardering die ze verdient ontbeten. Met de vernederlandsing en het verdwijnen van bezielende figuren als Neuhuys en Avermaete zijn de laatste uitgeverijen van Franstalig werk verdwenen. De enkele Franstalige tijdschriften die er zijn, zoals het *Bulletin de la Fondation Ça Ira*, met Henri-Floris Jespers als inspirator, en *Archipel*, het internationaal tijdschrift voor creatief werk van Alain Germoz, leiden noodgedwongen een onopvallend bestaan. In de meeste handboeken voor het onderwijs wordt van de Franstalige Vlaamse literatuur niet gerept. Nieuwe uitgaven worden in de Nederlandstalige pers zelden besproken. Het dan ook onvermijdelijke gebrek aan belangstelling heeft ertoe geleid dat in de openbare bibliotheken inmiddels zo'n 85% van het aanbod van de open kasten naar de onzichtbare rekken in magazijnen is verwezen. Vertalingen zijn voor de Fransschuwe hedendaagse lezer nauwelijks voorhanden, zodat ook die weg tot een kennismaking is afgesneden. En gezien de uitblijvende vraag vanwege het grote publiek, voelen Vlaamse uitgevers zich evenmin aangespoord tot uitgave van dit stuk erfgoed in vertaling. Meer dan een eeuw Vlaamse ontvoogdingsstrijd met zijn eenzijdige anti-Franstalige discours hebben het bestaan van deze literatuur uit het bewustzijn van de gemiddelde Vlaming gewist. Het Europa van de autonome regio's waarop wordt afgestevend zal daarin weinig verandering brengen. Schril daartegen steekt de belangstelling van vele letterkundigen in Vlaanderen af: aan universiteiten zoals die van Leuven en Antwerpen worden al decennialang onderzoeksprojecten, cursussen, publicaties aan deze literatuur gewijd; ook tijdschriften zoals *Deus ex Machina, Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift, Kreatief* hebben er nummers met bijdragen van gezaghebbende letterkundigen aan besteed. En telkens weer klinkt de roep om vertalingen.

## *De vertaling als hefboom*

Aangezien deze literatuur geheel of deels wortelt in de Vlaamse cultuur, moet de Nederlandstalige lezer er via vertalingen toegang toe krijgen. Slechts een bedroevend aantal hedendaagse vertalingen[6] blijkt voorhanden. De best scorende auteur, met acht titels, is Baillon, die het geluk had sinds 1985 de koppige zorg van vertakt Frans Denissen te kunnen genieten. Het gaat helaas om de uitzondering die de regel

6 vanaf 1950

bevestigt. In het buitenland daarentegen ontbreekt het niet aan belangstelling, zodat representatieve werken van Eekhoud, Maeterlinck, Ghelderode wel in andere Europese en

niet-Europese talen beschikbaar zijn. Slechts een handvol Vlaamse en Nederlandse uitgeverijen heeft de voorbije vijftig jaar Franstalige Vlamingen in vertaling gebracht. De meest coherente initiatieven kwamen van In de Knipscheer/Zuid, van Dedalus en/of Nijgh & Van Ditmar, en van Manteau, met ieder vijf à zes titels. Is de Nederlandse uitgever vermeteler dan de Vlaamse? Het meest beklijvend was ongetwijfeld het initiatief van In de Knipscheer/Zuid, met een heuse reeks. Sinds 1988 ligt die reeks echter stil en na 1998 bracht ook geen van de twee andere nog een titel. Andere initiatieven hebben geleid tot geïsoleerde uitgaven, zonder verband met het verdere fonds van de uitgeverij, en zijn vaak onopgemerkt gebleven. Wil men dit stuk literair erfgoed door middel van vertaling voor de Nederlandstalige lezer ontsluiten en een duurzame belangstelling wekken, dan lijkt het nodig een grote zichtbaarheid te bewerken door regelmaat en continuïteit in de uitgaven. Dat verklaart ook de faam van reeksen als Passé Présent van Jacques Antoine of Espace Nord van Editions Labor in het Franstalige gebied. Aan belangstelling vanwege vertalers ontbreekt het niet. Stefaan van den Bremt, Frans Denissen, Jan H. Mysjkin, Bart Vonck, maar ook Nederlanders als Ernst van Altena en Rokus Hofstede of schrijvers als Leonard Nolens en Henri-Floris Jespers hebben zich geroepen gevoeld om de Nederlandstalige literatuur te verrijken met hun vertalingen van Franstalig Vlaams werk.

Het uitgeven van vertalingen is een dure zaak. Als bovendien de belangstelling eerst aangezwengeld moet worden, dan vergt dat al gauw een dubbele investering. Toch kan men de overlevering en ontsluiting van een stuk erfgoed niet laten afhangen van commerciële beslissingen en neoliberale principes. Geleid door literatuursociologische inzichten moet een cultuurbeleid dat getuigt van visie en samenhang zo nodig marktcorrigerend op durven treden, niet alleen door het inrichten of subsidiëren van schetterige poëtenparades en luidruchtige boekenfestijnen, maar ook door het ondersteunen van minder opvallende, zoveel moeizamer maar waardiger projecten: meer gericht op de behartiging van literair-historische dan van commerciële belangen. Opdat een uitgever zich langdurig zou engageren moeten de tegemoetkomingen toereikend zijn om de zorg van de excessieve onzekere winstverwachtingen weg te nemen. De Promotion des Lettres van de Franstalige gemeenschap verleent een subsidie ten bedrage van de vertaal-kosten. Het Vlaams Fonds voor de Letteren van zijn kant zou de uitgever een productiesubsidie kunnen verlenen ‘voor de financiering van voor de Nederlandstalige literatuur cultureel waardevolle, maar economisch riskante projecten’, een categorie waarin dit project, zonder dat al te veel verbeelding nodig is, zou kunnen vallen. Het kostenplaatje ziet er zo een stuk minder somber uit. Die brug tussen de Franse en de Vlaamse gemeenschap zou

deze auteurs na een decennialange verbanning weer in verbinding stellen met de cultuur en literatuur waar ze op historische, maatschappelijke en literaire gronden geheel of deels thuishoren. Of zoals Ghelderode het betreffende de Nederlandstalige vertalingen van zijn toneelstukken uitdrukte: 'Mijn vertalers hebben mijn producties aan hun natuurlijk publiek terugbezorgd.'

## Literatuur

*Alphabet des Lettres belges*. Bruxelles 1982.
P. Aron en P.-Y. Soucy, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours. Essai de répertoire* (1993). Brussel 1998.
Christian Berg en Pierre Halen (ed.), *Littératures belges de la langue française; histoire & perspectives (1830-2000)*. Brussel 2000.
Y.-W. Delzenne en J. Houyoux (ed.), *Le nouveau dictionnaire des Belges; de 1830 à nos jours*. Brussel 1998.
*Het verdronken land; Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift* 75. Antwerpen 2002.
H.-F. Jespers, 'Paul Neuhuys en Ça Ira!'. In: *Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift* 64. Antwerpen 1999.
H.-F. Jespers, 'De andere stem van de stad'. In: *Deus ex Machina* 64 & 65. Schilde 1992 & 1993.
M. Joiret en M.-A. Bernard, *Littérature belge de langue française*. Brussel 1999.
*Moeder Vlaanderen en haar Franse kinderen; Kreatief* (16:4). Wevelgem 1982.
M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges* (1982). Brussel 1998.

## *Ter oriëntatie:*

1830-1831: Belgische onafhankelijkheid; bij Grondwet vastgelegde vrijheid van taalgebruik; in de praktijk wordt het Frans de enige officiële taal
1873-1883: eerste Taalwetten; Vlaanderen tweetalig
1898: Gelijkheidswet; einde officiële eentaligheid van België
1921: territorialiteitsbeginsel erkend (eentaligheid Nederlands en Frans taalgebied; tweetaligheid Brusselse agglomeratie)
1930: vernederlandsing Gentse universiteit door parlement goedgekeurd
1932-35: Taalwetten; doorvoering beginsel van de regionale eentaligheid
1962: taalgrens definitief vastgelegd (Nederlandstalig deel, Franstalig deel, arrondissement Brussel-Hoofstad)
1968: scheiding Leuvense universiteit (Franstalige afdeling naar Wallonië)
1970: begin Staatshervorming (van unitaire tot federale staat) door middel van vier Grondwetsherzieningen
1993: laatste Grondwetsherziening; België wordt een federale staat met drie gewesten (Vlaams, Waals, Brussels Hoofdstedelijke Gewest), drie gemeenschappen (Vlaamse, Franse, Duitstalige Gemeenschap) en een tweeledig bestuur (Vlaamse en Franse Gemeenschap); het land telt vier taalgebieden

(Nederlands, Frans, Duits, tweetalig Nederlands-Frans); voortaan wordt binnen de Vlaamse Beweging gestreefd naar een onafhankelijk Vlaanderen, dat zonder Belgische bemiddeling deel uitmaakt van een Europa van regio's

*Chris van de Poel (1961) publiceert sinds 1984 vertalingen uit het Frans en het Spaans*.

**Anne Decelle**

# *Iets paradijselijks met tapis-plain*. De *Circulaire systemen* van Paul Bogaert door de schele blik van Slavoj Zizek

**P**aul Bogaert (1968) debuteerde in 1996 met *WELCOME HYGIENE*. Het debuut van Bogaert ging niet onopgemerkt voorbij in de literaire kritiek. In 1997 werd het bekroond met de Prijs voor letterkunde van de Provincie Vlaams-Brabant. In 1998 publiceerde Bogaert de bibliofiele uitgave *Toespraak*. Daarna bleef het lang stil rond de dichter, maar in 2002 kwam hij opnieuw naar buiten met een verrassende bundel: *Circulaire systemen*.

In een analyse van *WELCOME HYGIENE* stelt Bronzwaer voor om een 'spatiële lezing' te doen van de poëzie van Bogaert. Vertrekkende van één specifiek gedicht wil hij alle gedichten van de bundel overzien:

> niet gevat in een lineaire opeenvolging waarin het voorafgaande voorwaarde is voor het volgende, maar in hun gelijktijdige aanwezigheid, als een web van verzen in die ruimte opgehangen, alle door draden verbonden.

Ook *Circulaire systemen* nodigt uit tot zo'n 'spatiële lezing'. Concreet houdt dat in dat ik, met gedicht 16 als knooppunt, de aandacht wil vestigen op vier interpretatielijnen in de bundel die elk met een bepaalde visie op de titel *Circulaire systemen* samenhangen.

## *Orde in de chaos?*

Aanvankelijk was ik geneigd de titel van Bogaerts debuut als een programmatisch statement te lezen. Misschien is *WELCOME HYGIENE* wel een belofte tot zuivering na de excessen van het intellectualistisch postmodernisme: grote schoonmaak houden in de poëziewereld. Ook wat Bogaert in een interview met *Poëziekrant* loslaat over de oorsprong van de titel sluit hierbij aan:

> *WELCOME HYGIENE* is de naam van een bekend producent van onderhoudsproducten voor sanitair. Ik had die al heel lang in mijn hoofd en het was ook sinds lang een uitgemaakte zaak dat ik die naam als titel zou gebruiken. Nu heet de firma trouwens *Calmic*, een naam die in de bundel ook voorkomt, maar dan in twee woorden geschreven 'calm ic'.

In de kritiek werd *WELCOME HYGIENE* meestal thematisch gelezen als een mislukte mentale schoonmaakbeurt. Bogaert zegt hierover in hetzelfde interview:

> De titel *WELCOME HYGIENE* wijst op lichamelijke hygiëne, waaruit er linken ontstaan met mentale hygiëne. Dat wil zeggen met het opkuisen van de rommel in het hoofd: onrust, het construeren van gedachten, het maken van plannen. Maar er is ook een associatie met de vergeefsheid van al die pogingen om mijzelf, de wereld daarbuiten, mijn toekomst netjes onder controle te hebben. [...] Die dubbele intentie zit in de bundel: alles in de hand willen hebben en tegelijk de absurditeit, zelfs de uiteindelijke onwenselijkheid daarvan goed beseffen. Tobben over de vraag hoe je getob kunt stoppen. Controledwang onder controle krijgen.

Eenzelfde controledwang is aanwezig in *Circulaire Systemen*. Een ‘systeem’ is volgens Van Dale een ‘geleed en geordend geheel, complex, geschikt volgens een ordenend beginsel’. En welke ordening van de werkelijkheid is nu sluitender dan een circulair systeem, een rondgaande ordening? Tegelijkertijd draagt de titel ook de kiemen van het mislukken van die ordening in zich. Het lemma ‘systeem’ vormt bijvoorbeeld een vaste verbinding in ‘systeemdenken’, wat zoveel betekent als ‘denken in systemen, zonder rekening te houden met factoren buiten een systeem’. En ook in ‘systeemdwang’, de ‘neiging om afwijkingen te vervangen door iets dat in een systeem past’, ‘het zich niet kunnen losmaken van een eenmaal aangenomen systeem’. Is C*irculaire systemen* misschien een antwoord op *WELCOME HYGIENE?* Beide bundels stellen een streven naar ordening van de werkelijkheid voorop, maar waar Bogaerts debuut de orde nog met open armen wou ontvangen in de titel en geleidelijk aan die illusie verloor in de bundel, ligt het falen van het systeem reeds in de titel *Circulaire systemen* besloten.

De achterflap van de bundel vertoont diezelfde spanning:

> Airconditioning, het bed der geliefden, de bedelarij, betonmolens, de bloedsomloop, centrale verwarming, een bepaald circuit, het curriculum vitae, delinquentie, de draaideur, elektriciteit, fonteinwater, gehijg, de glasbak, hoerenbezoek, het horloge, interpretatie, kermisattracties, kip aan het spit, een kringloop, een mengmachine, de mode, ontspanning, oogcontact, opwinding, reanimatie, refreinen, de roltrap, de rotonde, de roulette, de slotgracht, speeltuintuig, de

sproeier, de ventilator, verslaving, wandellussen, de
wandklok, al wat men verlangt, al wat men bestrijdt.

De beelden voldoen alle aan een bepaald ordeningsprincipe: het zijn stuk voor stuk circulaire systemen. Bovendien staan ze in alfabetische volgorde, zelf een circulair systeem: na de z volgt weet de a. Diezelfde ordening heeft een doorslag in de structuur van de bundel zelf. De bundel bestaat uit exact 26 gedichten, evenveel letters als het alfabet. Meer en meer ontstaat de indruk dat Bogaert spot met zijn eigen systeemdwang, want is het alfabet niet de meest willekeurige ordening denkbaar? Alle gedichten voldoen aan het strenge schema van exact 10 regels; de bundel is niet verdeeld in cycli; de gedichten hebben ook geen titel, enkel een nummer van 01 tot en met 26. Precies door die uitdrukkelijke profilering van de structuur valt op hoe heel wat elementen zich niet binnen een systeem laten dwingen. De achterflap illustreert dit. Kijken we louter naar formele elementen, dan kunnen we vaststellen dat sommige beelden een lidwoord toegevoegd krijgen, waardoor hun beginletter een spanning binnen de alfabetische ordening creëert. Heel wat letters uit het alfabet ontbreken bovendien. En ook het aantal woorden per letter lijkt volstrekt willekeurig. Bovenal is het lijstje associatief opgebouwd: via thematische associaties zoals van de verkoelende ‘airconditioning’ naar het verhitte ‘bed der geliefden’, via klankassociaties, zoals van datzelfde ‘*bed* der geliefden’ naar ‘*bede*larij’. Of op een subtieler niveau zijn zowel de ‘centrale verwarming’ als ‘het curriculum vitae’ aanwezig, uiteenlopende fenomenen die wel dezelfde afkorting delen. Elke ordening wordt zo ontmaskerd als een volstrekt willekeurig rooster dat door de mens gelegd wordt over een in wezen heterogene en associatief opgebouwde ervaringswereld om aan zichzelf een illusie van controle te verschaffen.

De hoogste tijd nu om het tot knooppunt verheven gedicht 16 onder de loep te nemen:

16
Men stelt zich voor in een circuit,
in een foyer, iets paradijselijks
met tapis-plain en hier en daar een vis.
Niet op een steile mentale tribune!
In elk cv-model verarmt
de waterloop en klinkt er
na een tijd repetitief getik
dat de zenuwen verhit.
Dat wie hier een lacune vindt,
daar inspringt.

Een eerste blik op dit gedicht wekt de indruk dat het perfect inpasbaar is in het strakke, gesloten schema van de bundel: het bestaat uit exact 10 regels; het draagt geen titel, slechts een nummer en heel wat beelden zijn afkomstig uit de opsomming van circulaire systemen op de achterflap, 'een circuit', bijvoorbeeld, of een 'cv-model'. Wanneer we het gedicht regel per regel onder de loep nemen, valt echter al snel op dat het aan elke systeemdwang weet te ontsnappen. De keuze voor het onbepaald voornaamwoord 'men' brengt onmiddellijk een onbepaaldheid binnen in het gedicht. De titel *Circulaire systemen* creëerde misschien de verwachting dat elk element op een vaste plaats binnen een gesloten systeem zou kunnen worden vastgepind, maar voor dit eerste woord van het gedicht is dat alvast onmogelijk. Het gedicht laat namelijk in het midden of er gesproken wordt over een specifieke derde persoon waarvan de identiteit niet onthuld mag worden of over de mensheid in het algemeen. Het gebruik van een onbepaald voornaamwoord in plaats van een persoonlijk voornaamwoord is overigens niet beperkt tot dit individuele gedicht. Nergens in de bundel is een expliciet genoemd 'ik' aan het woord.

De onbepaaldheid wordt nog groter in het vervolg van de regel. Het werkwoord 'zich voorstellen' kan immers in twee uiteenlopende betekenissen gebruikt worden: het kan betekenen 'zich met zijn naam bekend maken, zich introduceren', ofwel 'zich voor de geest stellen', 'zich inbeelden' (Van Dale). Ook nu weer is de context niet van die aard dat hij een van de twee betekenissen uitsluit. In combinatie met 'men' ligt de eerste betekenis, 'zich met zijn naam bekend maken' voor de hand. Het gedicht beschrijft dan een geleidelijke individualisering: na het onbepaalde 'men' verwachten we het noemen van een naam en vervolgens meer specifieke informatie over het subject. Van meet af aan is er in die interpretatie echter een storend element aanwezig, of beter: afwezig, want er wordt geen naam genoemd. Toch laat de context toe de interpretatie nog even vol te houden: een van de betekenissen van 'circuit' is immers 'min of meer gesloten groep, kring'. De onbepaalde 'men' wordt in een besloten gemeenschap geïntroduceerd. Vervolgens wordt die gemeenschap gespecificeerd aan de hand van plaatsbepalingen: 'in een foyer, iets paradijselijks met tapis-plain en hier en daar een vis'. Het is best mogelijk een context te bedenken waarin die elementen samengedacht kunnen worden. Misschien gaat het wel over de lobby van een luxueus hotel, waarvan de vloer bedekt is met dure tapijten en waarin een fonteintje of binnenvijvertje met vissen pronkt. Het gezegde 'men stelt zich voor' wekt de illusie een subject te definiëren, maar in plaats van een grondige karakterisering wordt ingezoomd op oppervlakkige verschijnselen uit de leefgemeenschap. Ook de volgende regel, 'Niet op een steile mentale tribune', versterkt die onpersoonlijke context. Het beeld lijkt immers een poëticale stellingna-

me tegen een expressieve poëzie: verwacht hier geen trapje naar een ivoren toren van de dichterspersoonlijkheid, geen allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie.

We kunnen ‘zich voorstellen’ eveneens lezen als ‘zich verbeelden’. Ook deze interpretatie wordt van meet af aan ondermijnd door een afwezigheid. De normale syntactische constructie vereist immers een object, ‘zich iets voorstellen’ en dat object is hier opvallend afwezig, want er volgen enkel plaatsbepalingen. In die verbeelding bevindt zich alvast een ‘circuit’. Het ligt voor de hand om een ‘circuit’ nu te lezen als een ‘gesloten racebaan’. Ook regel 4 kan in die interpretatie ingepast worden. Het beeld van de ‘steile mentale tribune’ draagt immers de mogelijkheid in zich om door de verplaatsing van één lettertje getransformeerd te worden tot een ‘steile metalen tribune’. De verbeelding van het subject ‘men’ blijkt een alledaagse heroïsche dagdroom: ‘men’ stelt zich voor als racer op het circuit in plaats van als toeschouwer op de tribune. De tussenliggende regels, ‘in een foyer, iets paradijselijks met tapis-plain en hier en daar een vis’, met hun dromen over een rijk en luxueus leventje, zijn onontbeerlijk in deze oppervlakkige fantasiewereld.

Tegenstellingen trekken de aandacht. In ‘iets paradijselijks met tapis-plain’ is een spanning tussen natuur en cultuur voelbaar. Die spanning wordt herhaald in ‘met tapis-plain en hier en daar een vis’, waar ze verweven wordt met een spanning tussen vast en vloeibaar. De opsomming van beelden lijkt opnieuw het resultaat van een associatief proces. Misschien gaat het om een thematische associatie: het beeld van een besloten kringetje herinnert aan een samenkomst in een deftige foyer. Vervolgens worden elementen opgeroepen die contingent zijn in het thematische veld van de foyer, zoals een visvijvertje of een kamerbreed tapijt. Anderzijds zouden we ook van een klankassociatief proces kunnen spreken: de woorden lijken wel geselecteerd vanwege hun gedeelde Romaanse etymologische oorsprong. De verbinding van circuit met foyer en tapis-plain berust dan louter op toevallige klankassociaties. Opnieuw kunnen we hierin een profilering van de spanning tussen orde en onorde lezen: de term ‘circuit’ betekent zoveel als een gesloten systeem, maar dat systeem blijkt weinig meer dan een verbinding van door thematische en fonologische associatie verbonden heterogene beelden. Dat ook in gedicht 16 de controledwang van de dichter botst op een chaotische werkelijkheid mag duidelijk zijn.

## *De circulaire verlangensstructuur van het subject*

Het ‘ik’ in *Circulaire systemen* is vervangen door een ‘men’. Zijn pogingen tot ik-bepaling dan afwezig? De achterflap spreekt die stelling alvast tegen: ‘al wat men verlangt’ krijgt er een opvallende plaats toegewezen. Dat verlangens

als circulaire systemen bestempeld worden, schreeuwt om een psychoanalytische benadering. In *Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* gaat ook Slavoj Zizek in op de spanning tussen het algemene 'men' en de idee van een persoonlijke identiteit. Zizek poneert er de stelling dat het subject van de psychoanalyse in feite een onpersoonlijk 'men' is, een lege punctualiteit waarvan alle particuliere inhouden weggedacht moeten worden. Waaraan ontleent het subject dan zijn gevoel van identiteit, als het fundamenteel getekend is door een leegte? Hoe constitueert het subject dan een referentiekader op basis waarvan het betekenis kan geven aan zijn ervaringen? Hoe maskeert het subject die fundamentele leegte? Hier komt het verlangen op de proppen. Ook Zizek beschouwt de verlangensstructuur als een circulair systeem. Het doel van het verlangen is niet de uiteindelijke volledige vervulling. Integendeel zelfs, een vervulling van het verlangen, zou tot een vernietiging ervan leiden. Het doel van het verlangen is net gelegen in een voortdurende reproductie ervan in een circulaire beweging. Dat verlangen wordt in stand gehouden door zich voortdurend te richten op een ander 'object-cause of desire', meestal een triviaal object dat de leegte doet vergeten. Door die fundamentele leegte in zijn constitutie kan het subject nooit herleid worden tot een bepaalde plaats in de symbolische orde. Het subject is uiteindelijk niets meer dan een benaming voor die circulaire verlangensstructuur. Misschien is dat ook de reden waarom het persoonlijk voornaamwoord 'ik' ontbreekt in de *Circulaire systemen* van Bogaert. Tegelijkertijd kunnen we dan de hele bundel lezen als een definitie van het subject, met name als een articulatie van zijn circulaire verlangensstructuur. De titel refereert dan aan de zichzelf in stand houdende verlangens van het subject, gericht op objecten of situaties, zoals het 'hoerenbezoek', de 'kip aan het spit', 'de mode' of 'de roulette' op de achterflap, die voor even de fundamentele leegte kunnen maskeren. Het is alleszins mogelijk om die benadering te hanteren voor gedicht 16. Daar merkten we immers al op dat de polysemie van het werkwoord 'zich voorstellen' ('zich introduceren' of 'zich verbeelden') leidt tot een verweving van het proces van subjectsbepaling met het oproepen van een verbeeldingswereld. De polysemie van het werkwoord 'zich voorstellen' zorgt dus voor een verbinding tussen de identiteit van het subject (men introduceert zich) en de verlangens van het subject (men beeldt zich iets in). En vervolgens functioneren het 'circuit', 'iets paradijselijks', de 'tribune' en de 'vissen' uiteraard als 'object-cause of desire'.

Kunnen we dan ook beweren dat het centrum van *de circulaire systemen* de leegte is? Dat zou in elk geval een verklaring bieden voor de centrale rol die het 'niets' bekleedt in de bundel. Alleen al de opbouw illustreert dat: de bundel bestaat uit 26 gedichten, waardoor het onmogelijk is om één gedicht als middelpunt te identificeren. De gedichten cirkelen rond het niets. Ook in

gedicht 16 komt de leegte uitdrukkelijk naar voren. Regels 5-8 beschrijven hoe de centrale verwarming geleidelijk haar werking verliest. Is dat een beeld voor de verbrokkeling van de circulaire verlangensstructuur? Dat proces mondt in de laatste regels uit in een onvermijdelijke confrontatie met de leegte, in het woord ‘lacune’:

> Dat wie hier een lacune vindt,
> daar inspringt.

Welke houding neemt de dichtbundel dan aan ten opzichte van het Niets? Zizek waarschuwt ervoor om op een veilige afstand te blijven van het Niets, want de confrontatie met de fundamentele leegte zou heel het frame van zingeving ondermijnen. Ook Van Bastelaere, Bogaerts literaire voorbeeld, waarschuwt er in *Wwwhhoooosshhh* voor om afstand te houden. De houding van Bogaert, daarentegen, is verre van eenduidig. Enerzijds lijken de laatste regels van gedicht 16 een waarschuwing om de afstand tot de leegte te bewaren. De zin speelt immers expliciet met een contrast tussen ‘hier’ en ‘daar’. Dat contrast wordt bovendien beklemtoond doordat het de tweede verschijning van ‘hier en daar’ in het gedicht betreft, na regel 3. Wie hier, op deze plaats, een leemte ontdekt, moet dus daar, op een andere plaats, induiken. Aanbevelingen om een afstand tot het niets te bewaren, komen ook elders in de bundel voor. Gedicht 03, bijvoorbeeld, kunnen we in samenhang met het vorige gedicht over een roltrap, best lezen als een beschrijving van onderhoudswerken, waardoor een groot gat zichtbaar wordt. Zonder de waarde van zo'n mimetische lezing te ondermijnen, is ook een symbolische lezing als een confrontatie met de leegte mogelijk. Uitdrukkelijk komt naar voren hoe de confrontatie met de leegte het subject onwel maakt, hoe het besef van de kloof als een bedreiging voor de leefwereld wordt ervaren. En ook nu verwijdert het subject zich van de opening:

> 03
> Blootgelegd is wat is opengedaan
> als een gat verrassend vuil en ongewoon.
> Geen benen passen in dit decor van in te vetten onderdelen.
> Nu men niet langer elk deel dat zich aanbiedt
> en voortglijdt en later ook wegschuift en terugkeert,
> ziet als grond maar als tocht,
> nu springt het in de ogen:
> een mens wendt zich af, spoedt zich weg
> om niet te vallen,
> het hart niet te benauwen.

We kunnen ‘Dat wie hier een lacune vindt, daar inspringt’ van gedicht 16 daarentegen ook lezen als een aanmoediging om de confrontatie met het niets wel aan te gaan. We lazen de herhaling van ‘hier en daar’ voorheen als een versterking van de oppositie tussen ‘hier’ en ‘daar’, maar ook een omgekeerde interpretatie is mogelijk. In het voorafgaande ‘en hier en daar een vis’ functioneren de bijwoorden immers helemaal niet als tegengestelden, waardoor we de oppositierelatie in ‘Dat wie hier een lacune vindt, daar inspringt’ zouden kunnen opheffen. Geven de slotregels van het gedicht de raad om de sprong in de diepte te wagen?

## *Scheel kijken!*

Zizek gaf zijn boek de titel ‘looking awry’, wat zoveel betekent als ‘scheel kijken’. Onder ‘scheel kijken’ verstaat hij ‘kijken vanuit een onconventionele hoek’. Vandaar ook de ondertitel: *An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Door de confrontatie van de theorie van Lacan met materiaal uit de populaire cultuur hoopt hij inzichten aan het licht te brengen die bij een traditionele academische lezing aan de aandacht ontsnappen. Zo confronteert hij de inzichten van Lacan met onder andere detectives, horrorfilms, romantische pulpliteratuur en science-fictionverhalen. De overeenkomst met de werkwijze van Bogaert mag duidelijk zijn: ook de dichter vertrekt van een achterliggend principe, namelijk circulaire systemen, en illustreert dat vervolgens met elementen uit de populaire cultuur en met alledaagse situaties en objecten. In het knooppuntgedicht betreft dat onder meer de autoraces en de hotellobby. In andere gedichten komt de kermis uitgebreid aan bod. Of de ervaringen op een roltrap:

> 02
> Als men de hand legt
> op het soort caoutchouc
> en men de knobbels
> van een geraamte daaronder voelt,
> dan rekt zich in een roltraptijd een afstand uit:
> tussen de hand, die geleidelijk een voorsprong neemt,
> en de rest van het lichaam erachter.
> Meer en meer op die manier
> tot men de hand loslaat en weer aan krachten went
> die ontzettend remmend zijn, als aan een ontsnapping.

Die schele of anamorfotische blik van de titel speelt een belangrijke rol bij de ontmaskering van structuren van binnenuit, bij de onthulling van ambiguï-

teiten en inconsistenties. Zizek zet dit uiteen aan de hand van de films van Hitchcock. Hij vertrekt van een scène uit de film *Foreign Correspondent:* de held van de film maakt jacht op ontvoerders; hij bevindt zich in een idyllisch Nederlands landschap; plots merkt hij op dat een van de windmolens tegen de richting van de wind indraait. Een natuurlijke, doodnormale situatie wordt plotseling unheimlich door de toevoeging van een klein detail dat er niet thuishoort, dat er uitsteekt en dat Zizek dan ook fallisch noemt. Dat fallische element is het punt van anamorfose in een tekening: voor wie er recht kijkt, blijft het een betekenisloze vlek, maar vanuit een schele blik verkrijgt het welomschreven contouren. Als je het fallische element opmerkt, worden alle omringende elementen verdacht. Plots valt elke structuur in duigen en bevind je je in een domein van totale ambiguïteit.

Ook in de *Circulaire systemen* van Bogaert speelt de ontmaskering van structuren van binnenuit een belangrijke rol. Laten we beginnen bij gedicht 05 waarin letterlijk een link gelegd wordt tussen de schele blik en acteerprestaties:

> 05
> Combinaties van dessins
> die de verbeelding tarten, trekken aan het oog
> voorbij. Zo opzichtig straalt het allemaal
> ellende uit dat het geheel niet vals lijkt,
> dat men naar de portefeuille grijpt.
> Zo scheel kijken! Dat is acteertalent.
> Tot het speeksel u bereikt.
> Het is van de dosis afhankelijk
> of het werkt
> of het werkt als medicament.

Het is niet moeilijk een context te bedenken waarin we dit gedicht als een gesloten geheel kunnen lezen. Een benefietshow op televisie, bijvoorbeeld, die beelden toont van een noodlijdende bevolking. De beelden spelen in op het gemoed van de televisiekijker en nodigen hem uit om geld te schenken, opdat het plaatselijke hospitaal medicijnen zou kunnen aankopen. Eén element is echter storend: wat doet het woordje ‘acteertalent’ daar? Misschien is dat zo'n fallisch element dat de hele interpretatie onderuit haalt en aan alles in zijn omgeving een dubbele lading geeft. De term ‘acteertalent’ brengt een spanning tussen schijn en werkelijkheid binnen in het gedicht. Daardoor wordt de aandacht van de lezer gericht op andere subtiele details die het mooie gesloten beeld - van de gulle solidaire televisiekijker die door een geëngageerde tv-zender aangespoord wordt om een schenking te doen -

ondermijnen. ‘Combinaties van dessins die de verbeelding tarten’ zijn plots niet meer enkel beelden die inwerken op het gemoed, maar ontmaskeren die beelden ook als een geconstrueerde eenheid in een schijnwereld. Vooral enjambementen die dubbelzinnigheid veroorzaken, dragen vervolgens bij tot de ondermijning van het idyllische geheel. Het enjambement van regel twee naar regel drie zorgt voor een subtiele ondermijning van het beeld van de solidaire en gulle kijker. Lezen we regel twee afzonderlijk, dan staat er dat de beelden ‘aan het oog trekken’, dat ze zijn aandacht trekken. De toevoeging van ‘voorbij’ op regel 3 daarentegen ontmaskert die solidariteit als een illusie en voegt een connotatie van ‘uit het oog, uit het hart’ toe. Het enjambement van tegel 3 naar regel 4 vervult een gelijkaardige functie. Lezen we de regels als één geheel dan krijgen we ‘Zo opzichtig straalt het allemaal ellende uit’, oftewel: ‘de ellende is overduidelijk zichtbaar’. Door het enjambement is echter ook de mogelijkheid in de tekst aanwezig om regel 3 afzonderlijk te lezen. Dan fungeert het enjambement als ontmaskering van het engagement van de tv-zender, want ‘Zo opzichtig straalt het allemaal’ vestigt de aandacht op het glitter-en glamourgebeuren. Ten slotte vervult ook het enjambement van regel 4 naar regel 5 eenzelfde functie. De meest voor de hand liggende interpretatie van ‘Dat het geheel niet vals lijkt, dat men naar de portefeuille grijpt’ is wellicht: door de confrontie met zo veel ellende is het volstrekt eerlijk dat men zijn steentje wil bijdragen. Maar het enjambement legt de mogelijkheid in de tekst om ‘dat het geheel niet vals lijkt’ afzonderlijk te lezen, waardoor de regel een expliciete uitdrukking wordt van de ontmaskering van systemen als illusies.

Vertoont ook knooppunt 16 zulke fallische elementen die de eenheid ondermijnen? Op regel 5 springt er al zo'n fundamentele ambiguïteit in het oog. De afkorting cv in plaats van de volledige vorm stelt immers zowel ‘curriculum vitae’ als ‘centrale verwarming’ aanwezig. Rekening houdend met de voorafgaande context zouden we misschien eerder kiezen voor ‘curriculum vitae’ als volle vorm. Iemand solliciteert naar een functie die hem toegang kan verschaffen tot de besloten kringen van een bepaald circuit, naar een goedbetaalde job die hem in staat stelt zich paradijselijke foyers te veroorloven. De term ‘verarmt’ brengt dan een contrasteffect teweeg, zorgt voor een breuk met ‘iets paradijselijks’.

Maar van regel 5 naar tegel 6 is er een enjambement, duidelijk één van Bogaerts favoriete technieken om dubbele betekenislagen aan te brengen in de tekst. Lezen we regel 5 niet afzonderlijk, maar in de context van de volledige zin ‘In elk cv-model verarmt de waterloop’, dan is de ‘centrale verwarming’ waarschijnlijker als volle vorm. Het water in de centrale verwarming verliest de gewenste eigenschappen waardoor het systeem tekenen van falen begint te vertonen, tekenen die in het gedicht geconcretiseerd worden door

‘getik’. Ook het woord ‘lacune’, waarvan één van de betekenissen hiaat luidt, kunnen we als een teken van het falen lezen. Circulaire systemen, die in principe eeuwig hun kringloop moeten volbrengen, maar die toch stilvallen: het komt naar voren als een van de fundamentele thema's van de bundel. Gedicht 17, bijvoorbeeld, hanteert hiervoor het beeld van de ‘kinetic watch’. Jong zijn wordt er verbonden met eeuwige beweging, belichaamd in het beeld van een *kinetic watch*. Maar ondanks die illusie van onsterfelijkheid, legt de dood iedere beweging stil.

Het circulaire systeem van de centrale verwarming in gedicht 16 mag dan tekenen van falen vertonen, de factor tijd die ermee verbonden wordt daarentegen is wél getekend door herhaling, houdt de circulariteit wél in stand: ‘en klinkt er na een tijd repetitief getik’. Het repetitieve karakter wordt in de verf gezet door de opvallende herhalingen van de t-klank op regel 7 in ‘tijd repetitief getik’. En faalt de centrale verwarming werkelijk? In regel 8 blijkt er toch verhitting plaats te vinden. Ook de vormtaal van het gedicht bestrijdt de mislukking. Zodra een falend circulair systeem ter sprake gebracht wordt, namelijk in ‘in elk cv-model verarmt de waterloop’, brengt de vormtaal van het gedicht een herhalingsfiguur op gang. Met ‘klinkt er’ als voorbereiding vertonen de laatste vier regels van het gedicht immers assonerend eindrijm in ‘getik’, ‘verhit’, ‘vindt’ en ‘inspringt’. Circulaire systemen worden aanwezig gesteld om vervolgens hun falen aan te kaarten en vervolgens de idee van falende circulaire systemen weer te ondermijnen.

## *Interpretatie als een circulair systeem*

De enige die echt in vicieuze cirkels blijft rondtoeren is de lezer. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de term ‘interpretatie’ op de achterflap wordt genoemd. Hier vinden we een andere verklaring voor de vervanging van het persoonlijk voornaamwoord ‘ik’ door het onpersoonlijke ‘men’. Misschien zijn deze gedichten te lezen als een aanspreking van de lezer, een handleiding voor correct gebruik van de bundel. *WELCOME HYGLENE* besloot overigens met een gedicht getiteld ‘om u te helpen’.

Gedicht 13 van *Circulaire systemen* nodigt er alvast toe uit het te lezen als instructies aan het adres van de lezer:

> 13
> Men neemt een hoeveelheid details
> alsof men een operatie voorbereidt.
> Meteen klinken de slaven van de zeggingskracht
> zich vast. Een rilling maakt zich klaar.
> Hoe snel is men geroerd!

Hoe snel is men afhankelijk!
Hoe snel verleid door iets wat past!
Men ziet de slotgracht niet.
Men hoort een koor, een prachtig lied.
Een menigte, gevankelijk weggevoerd.

Gaat het om een articulatie van het interpretatieproces? De lezer selecteert enkele details uit de tekst en voegt ze samen om een sluitend geheel te construeren. Dolgelukkig is hij als hij iets ontdekt ‘wat past!’, als andere elementen in zijn geconstrueerde eenheid kunnen worden ingepast. Daardoor wordt hij echter helemaal afhankelijk van dat gesloten circulair systeem. De elementen die in zijn systeem passen, hier geconcretiseerd als het ‘koor’ en het ‘prachtig lied’, worden er helemaal in gevangen gezet en kunnen op geen andere manier meer functioneren. Precies door alleen op die eenheid te focussen, ziet de lezer het fallische element over het hoofd, ‘men ziet de slotgracht niet’, men leest over de gapende kloof die de hele eenheid onderuit kan halen heen. Een laatste poging om een betekenislaag op gedicht 16 te projecteren. Ditmaal nemen we de laatste regels als uitgangspunt. Bestaat er geen dwarsverband tussen ‘Dat wie hier een lacune vindt, daar inspringt’ en ‘Men ziet de slotgracht niet’ van gedicht 13? Ook de aanmoediging om de sprong in de lacune te wagen kan gelezen worden als een instructie aan het adres van de lezer, als een aanmoediging om zijn creativiteit binnen te brengen in de hiaten, de leemten die de tekst nog vertoont. En waar vinden we zo'n lacune? Misschien wel in het woord ‘lacune’ zelf. Eerder in het gedicht kwamen de termen ‘iets paradijselijks’, ‘hier en daar een vis’, ‘de waterloop’ en ‘verhit’ voor. Zouden we dan ‘een lacune’ als ‘een lagune’, een ‘klein strandmeer’ mogen lezen om ook die term een plaats te geven in de hierboven genoemde thematische lijn? Zowel ‘lacune’ als ‘een vis’ zijn immers in een context met de termen ‘hier en daar’ geplaatst en bovendien was de mogelijkheid om een lettertje te verwisselen eerder al opzichtig aanwezig in ‘een steile mentale tribune’. Mogen we dit gedicht dan lezen als dagdromerij over een zonnig verblijf in een paradijselijk vakantieoord, in een mooi hotel, een warm klimaat, strandmeertjes waarin je kunt duiken met hier en daar een vis (en als enige nadeel misschien een defecte verwarming)? Of als een brochure van een reisbureau?

Perk je de thematische lijn echter in en verbind je de lagune enkel met de elementen die een thematische lijn rond water vormen, dan krijg je net een niet-idyllische interpretatie. Het is immers mogelijk de waterloop die verarmt als nog maar eens een falend circulair systeem te lezen. Elk lagereschoolkind kent de kringloop van het water: de verdamping van zeewater naar waterdamp naar wolkenvorming naar regen naar nieuw water in de

rivieren die vervolgens in de zee uitmonden. ‘Een kringloop’ wordt bovendien op de achterflap vermeld als een van de circulaire systemen. Zo kunnen we ook een geëngageerde laag onderscheiden, een betrokkenheid bij de ecologische crisis. En mogen we de autocircuits en de verwarmingstoestellen dan interpreteren als oorzaken van de ecologische crisis, van de verarming van onze waterlopen? Is het daarom dat er maar ‘hier en daar een vis’ opduikt en dat de lagune een lacune is geworden?

Dat is net het mooie aan deze *Circulaire systemen*. Met een beetje creativiteit kun je een veelvoud aan thematische lijnen construeren, kun je voor ieder gedicht wel een circulair systeem creëren waarin je een veelheid aan details kunt verzoenen. Maar als je scheel kijkt naar je zelfontworpen structuur, dan word je voortdurend geconfronteerd met de ambiguïteiten in de tekst, met de plekken die aan jouw synthetiserende interpretatie ontsnappen. En ook in die zin is een interpretatie van de bundel circulair: je moet telkens opnieuw beginnen.

## Literatuur

Paul. Bogaert, *WELCOME HYGIENE*. Antwerpen/Amsterdam, Manteau/Meulenhoff, 1996.
Paul Bogaert, *Circulaire systemen*. Amsterdam, Meullenhoff, 2002.
W. Bronzwaer, ‘Wat niet thuis hoort, hangt niet samen. Een spatiële lezing van Paul Bogaerts debuutbundel *WELCOME HYGIENE*. In: *De Gids*, nr. 3, 1998, pp. 244-250.
S. Evenepoel, ‘Paul Bogaert. Welkom, maar blijvend afwezig’. In: *Poëziekrant*, nr. 4, 1998, pp. 18-21.
Jos Joosten, ‘Snel verleid door iets wat past’. In: *Standaard der letteren*, 16 mei 2002, p. 4.
Y. Tsjoen, ‘Cliffhangersliederen en bakerrijmpjes’, in: *Dietsche Warande en Belfort*, nr 4, 1998, pp. 519-527.
Dirk van Bastelaere, *Wwwhhoooosshhh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen, Vantilt, 2001. Slavoj Zizek, *Looking awry. An Introduction to Lacan through Popular Culture*. London, MIT Press, 1991.

*Anne Decelle (1979) is onderzoeker aan het departement literatuurwetenschap van de K.U. Leuven. Zij publiceerde o.a. over de poëzie van Erik Spinoy en Stefan Hertmans*

## Paul Bogaert

Iets refreinerigs
in het werkgeheugen van de vingers
als een trilling uit een dancing,
een beweging uit interesse voor een product.

Niets beweegt er
in de antidiefstalspiegelogen op en neer.

Misschien is er geen draagvlak
voor buikdanseressen.

*Paul Bogaert (1968) werkt in deeltijd bij een non-fictieuitgeverij. Hij schreef* WELCOME HYGIENE *(1996)*, Toespraak *(1998, www.druksel.be) en* Circulaire systemen *(2002)*.

# Geert Buelens
## *Gedichten*

### *uur nul*

wie hier voorbij is
dan zie
al wat overblijft is ruis
al wat overblijft is gruis vermalen
tot een grijs tapijt
je gooit het puntlood uit en zakt
ermee tot in wat eens schacht vier was
daar rommelt het
niet langer speelt een showorkest ten dans
de hapering lijkt permanent
op hoogspanning gesteld
dat dit blijft duren
zou dat een soort van einde zijn

### *uur een*

als wat als staartbeen in je slaap
tot een staaldraad verknoopt
je de richting uitstuurt
van een vaalt
neem dan die staaf uit haar hand
noem het spel faliekant
en zoek de kant op waar
je faalt en hervalt
staar jezelf door elkaar
meng je huid met je haar
kleef je nagels en algebra aan
week je strot van haar los
verspeel de kramp in je pols
ga de nacht in zonder blik zonder waan

## *uur twee*

wat rest van deze oplossing
een straal zonder debiet
dat is geen probleem
het is een feit zoals de Negebwoestijn
of Nixon
ook een goeie maar minder persistent
in de geometrie van het moment
verschijnen we als ankers uit de ruimte
geen drift, geen verloop
wat waait is onze voorspraak
het gehengel naar een klatergouden nis
waarin het blinken is tot een van beiden
smelt
ook dat is een oplossing

## *uur drie*

waarop je stil blijft
liggen terwijl de golf passeert
zo raak je onder
maar waaronder
niemand ziet er de grap van in
of heeft het voldoende geprobeerd
is dat een verwijt of een belofte
het zijn bij elkaar geveegde brokken
wandelstokken die je begeleiden
naar het ijs en zo terug
naar het strand
de golf die nu passeert is massief
je laat geen indruk na

## *uur vier*

steeds neigen we naar kilte
naar het ratelen van de stormwind in de luiken
die we open maken met het oog
op een vers perspectief
van op zeer grote hoogte zwijg jij
mij tegemoet
ook dat is een gebaar
dat me pas loslaten zal
bij nieuwe maan
steeds dreigt dan de stilte
die het verband vormt dat wij zijn

*Geert Buelens (1971) debuteerde in 2002 met de bundel* Het is.

## Kristiaan de Wachter
## *Vijf gedichten*

### *Kennismaking*

Hij praat met levendige gebaren.
Ik stel me hem voor zoals hij
zichzelf uitdrukkelijk niet voorstelt:
hij als mijn tweede vader.

Zijn hoofd ligt achterover in de tuinstoel.
Ik meet de diepte tot zijn blauwe ogen
en de lengte van zijn neusrug. Welke god
heeft me deze gelijkenis gezonden?
Alles even lang en diep en op zijn hand
dezelfde hand van moeder.

Alsof ik er voor hem altijd ben geweest
verklaart hij zich niet en vraagt hij me niet uit
terwijl hij daar ligt in diezelfde stoel in deze zelfde zon
En moeder die vandaag als een opgewonden tiener
naar hem lacht en staart, haar ogen steeds verliefder
- ik moet nog wennen aan haar.

## *Definitie van het Belgische gevoel*

Het is het landschap van je lichaam op de lijn tussen land en zee.
Het is mijn oog ter hoogte van je enkel, zwevend over de duinen.
Het zand in je knieholte.
Het water tegen je dijen.
Het bos waar ik een afspraak heb voor een
zoete moord.
Het is je navel, de gevangenis van onze
vrijheid.
Het is de zee die kolkt in je borst.
Het is je holle hals. Je onderlip tussen mijn
tanden. Je ogen,
de meren waarin ik verdrink
en je meetrek.
En misschien nog veel meer is het de plotselinge
ochtendzee die slaapt in een lichaam
zonder adem.
Alsof er niets is gebeurd sta ik aan het voeteneinde van je bed,
in mijn handen het dienblad waarop je
ontbijt ligt,
als ben ik je butler in kamerjas. Het volgende ogenblik is onvoorspelbaar
en in je stilte gloeit mijn schaamte.
Misschien is het vooral dát? Dat ik wacht
op een halve
prevel van dank die mij verlost uit een
pijnlijke
verlegenheid.

## *Op weg van huis*

Hoe ga je van west naar oost
wanneer de winden tekeer gaan
als varkens die, scheten knorrend
de beddenlakens, altijd aan jouw kant,
doen bollen om je billen, spekklaar
sidderend voor welke braadpan?

Hoe ga je van oost naar west
als iedereen zijn handen klapt
voor het lied dat je wilde horen
en niet gehoord hebt vanwege
stemmen die mee moesten zingen
omdat het lied zó mooi is. Was. Alsof
de dingen die van zichzelf bestaan
moeten verdrinken voor de nachtegaal.

Hoe vind je ooit west of oost
als de kippenhokken van het zuiden
je voor warmte naar het noorden drijven,
en een heetwaterbron op een ijseiland
moet zorgen voor de warmte als van een zon?

Van west naar nergens, van oost naar nooit.
Je boekt een dag aan een lukrake zee
en eet het stuk uitgebalanceerde braadvlees
van een sneleetwegrestaurant, ook afgebeeld
in de foto op de placemat als de boerenhofstee
van je dromen: de muren witgekalkt
met kindjes en hoefdieren eromheen,
de pannen op het dak biggetjesroze,
en in de windloze bomen de takbruine vogel,
in zijn versteende fotozang niet te horen
en bijna stil

tikt het in je hoofd. Het thuiskomen gaat niet over,
niet in het westen en *niet*.

## *De gangen van het hart*

Dan geef grootvader z'n bed in een achterafkamertje
van een ziekenhuis met een televisie zonder beeld
en een rode nachtbel waar hij net niet bij kan
wanneer hij de nachtzuster voor zuurstof nodig heeft.

En laat zijn erfgenamen, de vrouw, de dochters en de rest
slapen in hun eigen vertrouwde bed: zij weten niet beter
of zij zullen morgen van de ochtend tot de avond waken
aan zijn ziekenbed, weer hopend op een mirakel.

Met een reutel schrikt grootvader recht.
Hij graait naast de rode nachtbel,
duikelt uit het bed en kruipt
naar het noodlicht op de gang.

Gerinkel. Een dochter in negligé rent naar de telefoon
en hoort wat geschiedde in kamer 308. In snikken
belt zij het verhaal door aan de mede-erfgenamen,
het verhaal van grootvader in de nacht op de ziekenhuisgang.

Lucht. Lucht. Vlugge stappen vullen de witte gang.
De nachtzuster komt aanlopen als in een film
die vertraagd en eindeloos opnieuw tussen de echo's
van om-lucht-geroep wordt gedraaid en teruggespoeld:

tot haar lichaam zich buigt over grootvader. Haar adem,
warm en vlug in zijn gezicht, een haarlok onder de zusterkap
beroert zijn wangen en haar mond, rood als de nachtbel
waar hij net niet bij kon, zoent de gedachte dat alles
in zijn leven voor haar is geweest, de zuster van de nacht.

## *De wetten van het bos*

‘Doet het pijn?’ vroeg de tak.
Ik tastte naar mijn hoofd en raapte de tak op.
‘Wie heeft jou naar mijn hoofd gegooid?’ kreunde ik.
‘Niemand,’ zei de tak. ‘Ik kom uit de boom.’
Ik keek omhoog en zag inderdaad niemand in de boom.
‘Hij verbergt zich achter de andere takken,’ hield ik boos vol.
‘Echt niet,’ zei de tak. ‘Ik ben gewoon naar beneden gevallen.’
‘Nét toen ik hier voorbij kwam wandelen?’
‘Net toen jij hier voorbij wandelde.’
‘Dat geloof ik nooit.’
‘Toch is het zo,’ zei de tak. ‘Ik ben rot van binnen en daarom heeft de grote tak me laten vallen.’
Ik keek weer in de boom en zag de grote tak en de plek waar deze kleinere tak was afgebroken.
‘Waarom val jij dan uitgerekend vandaag en niet morgen?’
‘Dat weet ik niet,’ zei de tak. ‘Misschien hebben je voetstappen de aarde doen beven? Ik weet het niet.’
‘Je maakt me iets wijs, tak! Waarom moest je dan juist op mijn hoofd vallen?’
‘Hoe moet ik dat weten(Niemand kent de wetten van het toeval.’ Maar de tak verzonk nu in gepeins alsof er toch iets niet vanzelfsprekend was. ‘Het is natuurlijk wel een vreemd toeval,’ zei de tak tenslotte. ‘Want náást je hoofd had ik zoveel meer plaats om te vallen. En zachter bovendien.’
‘Zie je wel!’ triomfeerde ik. ‘Je hebt jezelf doelbewust naar mijn hoofd gegooid!’
‘Natuurlijk,’ mompelde de tak. ‘Zo moet het geweest zijn. Want waar zou je als tak moeten vallen? Buiten jou loopt er niemand in het bos met zo'n hoofd.’

*Kristiaan de Wachter debuteerde met* De reigerdans *(2001), een sprookjesachtige novelle waarin een leger kikkertjes het lot bepaalt van de personages*.

## Peter Holvoet-Hanssen
## *Uit de smidse van Vulcanus*

*'Horen wil wie hoort!*
*Stop met springen op de tarantella, warme*
*Aphrodite - kom en luister naar mijn volkslied.'*

Goud en geisha's zou ik u, Gemeenschap, geven
zo gij d'aardkloot van zijn tweespalt kon bevrijden
pose / farce, lik op stuk of new age / licht uit

Bij de baard van de Profeet / het kruis van Christus
shuttles vallen uit de lucht, ze knallen open
door verhitting van de oude tegenpolen

Laat ons smeden, biochemische mutanten
in het rood (dat wit met zwart verbindt) een drietand
om in reet en spleet van West en Oost te poken

O gij wijsneus, halskwab, zo'n gedachtesprong paart
goed met kwaad - des duivels hoe de wieken huilen
van de engelen die met de bommen vallen

Drie (dat Eén en Twee omarmt) slaat aan het walsen
dansend door de hemelpoort waarop de narren
met hun isterrenkappen op het mensdom klinken

*'Laat ons feesten -*
*123, 123, blinden en kreupelen -*
*123, feesten maar...'*

*Peter Holvoet-Hanssen (1960) schreef* De dwangbuis van Houdini *(1998)*, Strombolliccho. Uit de smidse van Vulcanus *(1999) en* Santander. Ontboezemingen van een vossenvel *(2001)*. Dit gedicht werd geschreven in opdracht van de Vlaamse Gemeenschap, zie ook www.vlaandetenfeest.be

## Luuk Gruwez
## *Naar Kortrijk - Vier dagboeknotities*

### I

Van Hasselt - waar ik woon - naar Kortrijk - mijn geboortestad - is het precies honderd tachtig kilometer. De helft van mijn leven ben ik al aan het pendelen tussen wie ik geworden ben en wat ik geweest ben, en nog altijd is het mij niet recht duidelijk waar ik woon en wie ik ben. Het enige wat ik weet is dat daar dus honderd tachtig kilometer tussen liggen. Die moet ik vandaag nog maar eens overbruggen.

Nauwelijks uit Hasselt weg, laat ik een lifter met rugzak instappen: een keurige Aziaat van onbestemde leeftijd, goed in de kleren, knap van uiterlijk. ‘Mag ik mij voorstellen?’ vraagt hij heel formeel. ‘Mijn naam is Josie.’ Zonder de minste gêne begint hij vervolgens te kwetteren. Al twintig jaar, zegt hij, is hij ‘alternatief genezer’. In het weekend lift hij voor zijn plezier. ‘Om interessante mensen te ontmoeten. Je kunt toch niet de godganse dag in cafés gaan zitten.’

‘Mensen voelen dat,’ zegt hij, ‘dat ik met plezier lift. En je moet er een beetje appetijtelijk uitzien en niet stinken, vooral niet stinken. Daarom nemen zij mij zo makkelijk mee: na gemiddeld zeven en een halve minuut. Maar een Mercedes stopt nooit.’

‘En een BMW zeker ook niet?’ vraag ik.

‘Tóch tóch, een BMW wel.’

Hij somt nu de namen op van alle hem bekende BMW-verdelers en -garagehouders. Dat zijn er nogal wat en zij zijn hem allemaal lief.

Blijkbaar kent hij ook heel wat mensen bij de politie. Hij woont in een caravan op een camping, wat wel eens argwaan wekt.

‘Maar die is van mezelf hoor, die caravan, en een eigen bankrekening heb ik ook.’

Al vijf jaar woont hij in Tongeren, waar hij de mensen met zijn kruiden geneest. Dat hij af en toe eens met de *Orde van Geneesheren* in aanvaring komt, ach kijk, dat is onvermijdelijk. Intussen heeft hij toch maar mooi een tachtigjarig vrouwtje genezen van een open beenwond. Haar huisarts had die nog in geen tien jaar dichtgekregen, maar híj kreeg het in amper een week voor mekaar.

Zijn ‘patiënten’ zijn vrijwel allemaal vrouwen: vaak bloedmooie meiden. Mannen verdwijnen, zodra zij van hun kwaal hersteld zijn. Vrouwen bezoeken zijn ‘praktijk’ ook lang daarna nog.

‘Soms komen ze uit Brugge, meneer, of uit Oostende, en onlangs had ik er zelfs eentje uit Sicilië.’

Ooit heeft hij met zijn behandeling een vrouw van honderd en tien kilogram de wespentaille teruggegeven die haar rechtmatig toekwam: ‘Wat vindt u dáárvan?’

Ik wil mij dringend van die gek ontdoen: dat vind ik. Mannen verdwijnen: hij heeft het zelf gezegd. Nu hij mij zijn onverdachte adelbrieven heeft overhandigd, zet hij evenwel een filippica tegen onverdraagzaamheid en bezitsdrang in.

‘Het gaat verdomme altijd over míjn auto, míjn huisje, míjn wijfie,’ predikt hij.

Vooral dat laatste zit hem dwars.

‘Als een vrouw nu eens zin heeft om met een wildvreemde van bil te gaan, dan moet dat toch kunnen?’

‘Het geheim van een goede gezondheid is een goed humeur, zo simpel is dat, en ik heb altijd een goed humeur. Met een goed humeur kom je al een heel eind. Vannacht, bijvoorbeeld, was ik nog in de Vieux Port van Marseille. Tegen de ochtend mocht ik met een visserssloep mee. Crazy was het. Een poosje later zat ik lachend onder die grote palm in het hartje van Nîmes. Kent u die?’

Dat hij mij een droom vertelt, vat ik niet meteen.

Nu is hij op weg naar Ravel, in de buurt van Turnhout. Ook zijn ‘huisbezoeken’ legt hij liftend af. Bij Geel West moet hij eruit. Zo heeft zijn moeke het hem uitgelegd.

‘Niet dat ik een moeder heb,’ corrigeert hij zichzelf, ‘ik heb véle moekes.’

Wij bereiken de afrit Geel West. Ik volg de aanbeveling van zijn moeke en haast mij hem eruit laten voor hij ook mij geneest. Beleefd neemt hij afscheid: ‘Tot bij een volgende ontmoeting.’ In mijn achteruitkijkspiegel zie ik dat hij mij uitbundig nawuift, net een klein kind. Wij gekken, wij vinden elkaar.

## II

Dit keer ga ik met de trein naar Kortrijk. Ik neem schuin tegenover een bejaarde man plaats, een bizarre Baden-Powell met een mouwloos kaki hemd en een wijde kaki short. Zijn slappe vel klotst om zijn dijen en zijn armen. Af en toe onderbreekt hij de lectuur van zijn Franse krant om met behulp van een vergrootglas een stafkaart te raadplegen.

Het is snikheet. Wanneer ik een blik in zijn kruis werp, zie ik zijn kloten bungelen. Hij draagt geen slip, vast van plan zelfs met zijn testikels naar adem te happen. Nieuwe reizigers stappen de coupé in. Geen van hen gaat in zijn buurt zitten. Het kan overigens altijd nóg kleurrijker: hij maakt een schoenveter vast en daartoe moet hij zijn benen wijd opensperren. Er dreigt

onmin: even lijken zijn beide kloten, tot dan toe in een innige omhelzing verstrengeld, zich voor te nemen voortaan elk huns weegs te gaan.

Ik veins intense concentratie en verdiep mij in mijn notities. Straks heb ik een onderhoud met de regisseur van een televisiemonoloog waarvoor ik het scenario geschreven heb. Hilde Van Mieghem zal daarin de rol vertolken van Emma, een kettingrokende gekkin die de hele tijd de schijn hoog probeert te houden dat zij dat niet is: gek. Zij is immers alleen maar - zoals zij dat uitdrukt - 'overal ter wereld op zoek naar een plek om thuis te komen.' Net als ik, natuurlijk. En wie weet - daarvan mogen zijn stafkaarten getuigen - misschien net als Baden-Powell.

Intussen word ik strijk en zet afgeleid door diens miserabel bungelende kloten, die spartelen om vrij te komen telkens als hij even gaat verzitten.

Veel meer dan van een gekkin, moet mijn scenario het verhaal worden van een melancholieke vrouw die met elke nieuwe sigaret die zij opsteekt op zoek is naar de allereerste, zoals zij ook op zoek is naar de eerste en de laatste liefde. Bij elke sigaret gaat één droom in rook op. En aan het eind, wanneer zij maar één droom meer overheeft, houdt zij op met roken. De laatste droom wil ze houden.

Baden-Powell doet decent zijn benen dicht en verbergt zijn kloten: rideau. Hij vouwt zijn krant op en legt ze keurig in zijn schoot. Nu pas zie ik dat het *Le Monde* is.

## III

De herinnering is ruim twintig jaar oud. In Brugge ben ik net voor de herkeuringsraad moeten verschijnen, alwaar ik vanwege groepsfobie definitief ongeschikt ben bevonden voor de militaire dienst. Groepsfobie! Sinds kort sta ik weliswaar voor de klas en ook komt het al wel eens voor dat ik vanachter een katheder mijn verzen laat weerschallen over een honderdkoppig publiek, maar alla: vorst en vaderland zullen van mijn krijgskunde verstoken moeten blijven. Het staat nu vast dat ik elke aanspraak op heldendom moet laten varen.

Een vrouw, naar schatting vijftig, afgedragen kleren, klein, bonkig, komt op het perron naast mij zitten. In de circa tien minuten die ons van het vertrek scheiden, vraagt zij me bij verbijsterende herhaling hoe laat het is en of hier wel de trein naar Kortrijk komt. Zij praat beschaafd, heeft alleen een licht accent dat ik maar niet thuis kan brengen.

Zodra wij opgestapt zijn, wil zij weten of ik de koning ken. 'En of!' zeg ik. Heeft die immers niet boven het bord in al mijn schoolklassen gehangen?

'Houdt u van hem?'

Er hoeft, voor mijn part, geen president in de plaats te komen.

In haar jeugd, zegt ze, heeft zij aan de huishoudkundeschool van Laken gestudeerd, uitsluitend met de bedoeling meid te worden bij de vorst. Na haar studie heeft zij vrijwel elke maand naar zo'n baan gesolliciteerd. Maar één enkele keer is zij voor een gesprek aan het hof uitgenodigd. Dat was helemaal niet naar de zin van haar man: prompt scheurde hij de invitatie stuk en hij vroeg de echtscheiding aan.

De Pausin van de Huishoudkunde opent nu haar enorme boekentas en diept uit de stapels informatie over het koninklijke hof een paar foto's op. Tijdens een of andere openbare plechtigheid heeft zij kans gezien de monarch te benaderen en een fotograaf heeft haar samen met hem vereeuwigd.

'Is hij niet mooi,' vraagt zij me, 'doet hij u aan niemand denken?'

Ik verzeker haar dat hij knap is en dat hij sprekend op Paul Newman lijkt.

'Ken ik niet,' zegt ze.

'Ja,' gaat zij verder, 'eerst vond ik hem ook wel knap, maar later, meneer, toen dacht ik vaak: die vent heeft wratten op zijn benen en wedden dat hij een pruikje draagt?'

De officiële en de apocriefe geschiedenis van het vorstenhuis zijn nu aan de orde: eerst Leopold I, vervolgens al diens opvolgers en de scabreuze histories waarin zij betrokken zijn geweest, ten slotte Prins Boudewijn, haar prins, inmiddels koning der Belgen.

Opeens laat haar gezicht een bittere trek zien: ik heb het aangedurfd de naam van de koningin uit te spreken.

'Fabiola, meneer, Fabiola: een deerne is het!'

Ik sta ervan te kijken dat zij dat woord gebruikt. 'Ja, meneer: een deerne.'

Hoe ze daarbij komt? Wel, enkele weken geleden heeft zij de koning ter gelegenheid van zijn verjaardag een boeket rozen laten bezorgen. Daar heeft niet hijzelf, maar zijn vrouw op geantwoord, ervan uitgaande dat het cadeau niet voor haar man maar voor háár bestemd was.

'Hoe is het mogelijk,' briest zij, 'zoveel pretentie!'

Haar neusvleugels trillen, zij loopt rood aan en meent ongeloof in mijn blik te lezen. Ben ik het daar niet mee eens misschien?

'O jawel,' zeg ik, 'u moet haar dat maar eens inpeperen, in een vlammende brief; deernen verdienen niet beter.'

Minutenlang is het stil. Zij overweegt de mogelijkheid. Dan vraagt ze mij nog maar eens hoe laat het is en of ik er wel zeker van ben dat dit de trein naar Kortrijk is.

Alsmaar nieuwsgieriger word ik. Vooruit dan maar. Ik mag vernemen dat zij kinderen heeft, twee, een jongen en een meisje, een koningswens dus. Zij heeft hen in respectievelijk vier en zeven jaar niet meer gezien.

'Vooral 's nachts, meneer, alleen in mijn bed, dan kan dat zo knagen, dan

doet dat zo'n pijn. Maar als ik bij de koning werk, dan, ja dan zal het beter worden. Wie bij de koning werkt, die is goed af, die krijgt bezoek, waar of niet? Die laten ze geen vier of zeven jaar stikken.'

'Hebt u al die jaren niet gewerkt?' vraag ik.

'Toch wel,' zegt ze tegelijk verongelijkt en trots, 'ik ben lerares huishoudkunde. Acht jaar, meneer, heb ik lesgegeven.' Zij weet alleen niet goed meer waar.

'Wacht,' zegt ze.

Weer duikt zij in haar enorme boekentas en haalt er een verfrommeld papiertje uit.

'Kijk, hier staat het.'

In een dansend handschrift heeft zij iets neergekriebeld: *Waregem*.

De trein nadert het station en mindert vaart. Zij drukt mij op het hart voortaan wat meer interesse voor het vorstenhuis te betonen. Of hecht ik misschien meer waarde aan verhaaltjes over filmsterren? Ik zal mijn uiterste best doen, beloof ik. 'En,' voeg ik eraan toe, 'niet opgeven! Vroeg of laat lukt het wel, bij onze koning.'

Zij straalt. Ik doe mijn jas aan en verwacht dat ook zij aanstalten zal maken om de coupé te verlaten. Op het perron kijk ik nog om. Geen Pausin van de Huishoudkunde. In Kortrijk stapt zij niet uit.

## IV

Tussen waar ik woon en van waar ik ben ligt honderd tachtig kilometer. De kortste afstand tussen twee punten is de waanzin.

In Kortrijk stap ik niet uit.

*Luuk Gruwez (1953) is dichter en prozaïst. Hij is auteur van onder andere* Bandeloze gedichten *(1996)*, Het land van de wangen *(1998) en* Dieven en geliefden *(2000)*.

## Saskia de Coster
## *Honingzeep*

Niet dat hij, Alexander Ilias Janszoon, te arm was om een knecht in huis te nemen. Hij vond het eenvoudigweg niet nodig. Dat hij geld noch de gave tot uitoefening van milde dwang had, dat was een andere zaak.

Op een nacht lag Alexander Ilias met wijd opengesperde ogen naar het onzichtbare plafond te staren. Zelfzucht, hoogmoed en afgunst, het zijn de wegwijzers naar de hel, bedacht hij voor de zoveelste keer. Een zogezegde vriend had Alexander die nacht via een uiterst kinderachtig dobbelspel zijn hele fortuin afhandig gemaakt, plus zijn manchetknopen en zijn lidmaatschapskaart van de boksclub. Op het moment dat Alexander de bankbiljetten door zijn tellende vingers had laten gaan voelde hij dat het afscheid definitief was, dat hij geld noch vriend ooit zou terugzien. Hij voelde hoe een loodzwaar verdriet neerdaalde, zich op zijn schouders zette, hem influisterde naar huis te gaan en zijn bed voorlopig niet meer te verlaten.

‘Ik en de wereld; de wereld en ik,’ dacht hij, liggend in zijn bed. De luiken in de kamer, die overdag zijn woonruimte uitmaakte, waren gesloten en lieten geen straaltje licht door. De eerste vogels floten al schel.

Hij zocht naar zijn glas voor een zoveelste slok. In de volstrekte duisternis werd hij iets gewaar, hij voelde hoe iets boven zijn bed hing. Een hete adem streek langs zijn oor. Het glas wodka werd hem in de uitgestrekte hand geduwd.

‘Tot uw dienst,’ hoorde hij een mannenstem luid en duidelijk verklaren, ‘bovendien geheel gratis’. Hij veerde recht, sprong uit bed, gooide de luiken open. Een bundel helgeel zonlicht trof zijn weke, uiterst gevoelige hersenmassa als een uppercut. Tien tellen duurde het voor hij de ogen weer kon openen en de kamer niet meer tegen de vlakte dreigde te gaan. Naast hem, zag hij nu, stond een man met kortgeknipte bruine haren, een vuile snor. Hij was gehuld in een bruine zak en droeg een berg vodden onder de arm. De man keek Alexander aan en zei op rustige toon:

‘Uw tante is enkele uren geleden overleden. Net voor ze stierf heeft ze me opgedragen bij u te komen dienen.’

Hij duwde Alexander de vodden in handen. ‘Dit moest ik u nog geven,’ zei hij. Het was haar bontmantel. De knecht begon de lakens van het bed te halen en verdween met de wc-emmer naar de keuken.

Alexander besloot de knecht te houden, maar was op zijn hoede voor de man. Hoe ijverig en nederig hij ook scheen, hij keek naar Alexander met de loensende blik van een wolf, en hij had een snor.

Enkele dagen gingen voorbij. Alexander Ilias Janszoon bracht de tijd liggend

in bed door terwijl de knecht werkte. De derde dag wankelde Alexander overeind. Hij kondigde aan dat hij naar de markt ging.

Toen hij nog maar net de deur uit was trof het pijnlijke besef hem opeens dat hij geen geld meer had en dus geen reden om naar de markt te gaan. Hij keerde op zijn stappen terug. Bij zijn onverwachte terugkeer trof hij zijn knecht in de keuken. Zijn knecht hield een soeplepel omhoog en stond zijn piepkleine en op zijn kop staande spiegelbeeld daarin te bewonderen. Hij streek vervolgens zijn wang langs de mouw van een lange zwarte jas en snoof genietend, zijn hand wandelde licht over de zijden sjaal rond zijn hals die in diepe donkere plooien naar beneden stroomde, hij sloot de ogen terwijl hij zijn vingers over de messcherpe vouw in zijn zwarte broek liet gaan...

*Zijn* zwarte broek, zag Alexander plots verbijsterd, ... *zijn* zwarte sjaal... *zijn* zwarte jas. *Zijn* schoenen.

'Wie heeft gezegd dat je mijn kleren mag dragen?' vroeg hij.

'Het zijn *mijn* kleren,' antwoordde de knecht, terwijl hij met een nuffig gebaar een onzichtbaar pluisje van zijn jas plukte, 'ze hebben wel dezelfde, zwarte kleur als de uwe, maar ze zijn van mij.'

Daar stond de knecht nu, van kop tot teen in kleren die Alexander hem van het lijf wilde rukken, waarna hij het lijf tot moes wilde kloppen. Maar dat mocht niet, 'geweldpleging' noemde de wet zoiets. Hij moest kalm blijven. Ongetwijfeld bewonderde de knecht hem zozeer dat hij hem wilde navolgen. Het kostte buitengewoon veel moeite om zijn knecht niet die ene fatale vuistslag tegen zijn neusbeen toe te dienen.

Die avond zat de knecht in de keuken gebogen over zijn jas - *zijn* jas - en naaide een knoop aan terwijl Alexander toekeek en dronk. Een bobijntje garen rolde uit zijn handen, over het tafelblad, verdween uit Alexanders wazige blikveld, tikte de vloertegels aan, kwam ten slotte tot stilstand tegen een stapel oude kranten. Bovenop de kranten lag een briefje in zijn eigen handschrift. 'Tatiana komt over drie dagen.' Vandaag. Vanavond.

Hoe kon hij het vergeten zijn?

Jong en alleen en niet lelijk. Nee, helemaal niet lelijk, had Alexander Ilias Janszoon gedacht. Hij stak het kruispunt over, en naderde het meisje dat in haar schaars geklede overvloed tegen het bord 'matig uw snelheid' geleund stond. Het tegenovergestelde van lelijk, juichte hij toen hij twee passen van haar verwijderd was. Zijn adem bleef in dikke koudewolken hangen maar hij had het bloedheet. Hij vervloekte zijn bontmantel en de levensmiddelen in zijn jaszak; hij zweette als een rund, de bakharingen verspreidden een haast tastbare stank.

Donkere, veel te zwaar opgemaakte ogen keken hem regelrecht in het

gezicht. Zij streek een lok achter haar oor, draaide op de tippen van haar tenen. Rustig, voornaam sprak hij het jonge, eenzame meisje aan.

Ja, dat wist ze, dat ze mooi was als een droom. Hoeveel gaf hij? Wat wilde hij doen?

Nee, ze wist niet waar je honingzeep kon kopen.

Hij stak zijn handen uit.

'Zie je, ik was ze met kostbare honingzeep ... geparfumeerde honingzeep... ruikt u maar ... die koop ik zelf, daarvoor vertrouw ik niet op mijn personeel.... waar woont u trouwens?'

'In de stad.'

'Een echte stadsvrouw. Dan moet u wel erg sterk zijn om het in deze vuiligheid te kunnen uithouden. U zou eens de stad uit moeten gaan. Toevallig woon ik in de buitenwijken. Mag ik uw handschoenen eens zien? Zo licht gevoerd! Daarmee komt u de winter nooit door buiten de stad. Echt, prijzig bont, als mijn mantel, dat hebt u nodig. U moet eens komen, dan toon ik u alles.'

Ze geeuwde en maakte aanstalten door te lopen. Hij leidde haar echter bij de elleboog. Hoewel hij geen cent op zak had, geen cent meer had, hield Alexander een koets staande.

'Waar moet u naartoe, mevrouw?' vroeg Alexander.

Zij dacht even na. 'Ach zo. U heeft geen plannen. Naar huis dan maar,' zei ze. Haar naam was Tatiana, zei ze. Misschien wilde hij later nog eens een beroep op haar doen.

Amper een straat verder verklaarde ze: 'Zet me hier maar af'. De grillen van een koningin.

Tatiana, dacht hij, Je lijkt wel onschuldig, maar je hebt de naam van een vuile hoer.

'U moet niet betalen,' zei Alexander Janszoon tegen Tatiana, 'geld is voor mij geen enkel probleem ... Maar komt u eens langs, gezellig 's avonds, voor een diner. Dan praten we verder.'

Morgen kon zij niet. Overmorgen ook niet. Maar hij liet haar arm niet los voor ze beloofd had over drie dagen langs te komen in de Struikengang. Ze ontworstelde zich aan zijn greep en holde weg. Hij stapte uit.

'Betalen,' riep de koetsier. Toen Alexander hem zijn bakharingen aanbood, trok de koetsier een scheur in zijn bontjas en hij verjoeg Alexander Ilias Janszoon met zijn paardenzweep.

Te laat. Te laat om het hele huis te verbouwen, of op te ruimen, of zelfs maar te verluchten.

Zou zij een van die mensen zijn die op alles letten, een van die enggeestigen

die opkeken van de geur in dit huis omdat ze die niet gewoon waren? In de ochtend, wanneer zijn knecht haring bakte, vulde het huis zich met vettige dampen, die in de loop van de dag verder gemengd werden met tabakswalmen en de odeur van uien. De keuken hing ook vol drogend en schimmelend wasgoed. Maar aan vrijwel iedere geur kon men gewoon worden, als men wilde. Dat moest zij ook maar doen, tenzij zij zich daar te goed voor voelde. Dan hoefde ze eigenlijk niet eens binnen te komen.

Er werd op de deur geklopt.

'Er wordt op de deur geklopt,' zei Alexander. Zijn knecht bewoog niet.

'Kom binnen,' schreeuwde hij vanuit de keuken. Hij hernam zich, dacht aan de eerste indruk.

'Kom binnen in dit huis,' begroette hij Tatiana, 'Kom binnen in dit huis.'

'Ik woon niet in dit huis,' begon hij. 'Je staat hier in de woonkamer. De keuken wil je heel zeker niet zien. Ze is vettig, vuil en stinkend. De ramen zijn gebroken, en de muren zijn dusdanig overdekt met vuil dat een hand die de muur aanraakt er blijft aan vastplakken. Zoals je ziet: over de hele ruimte zijn dozen, brandhout, rommel, oude kledingsstukken verspreid. De pannen vallen door het dak en in het achtertuintje staan emmers vol eierschalen, visblazen, stronten. De geur is op zijn zachtst gezegd eigenaardig. Kortom, dit huis is niet bepaald aangenaam - maar mag ik je vragen niets te laten merken aan de arme knecht. Hij woont hier. Ik gelukkig niet. Later op de avond neem ik je mee naar mijn droompaleis ... Ja, Tatiana, ik heb het je bij onze eerste kennismaking niet gezegd; ik ben een koning want ik heb een paleis. Misschien word jij mijn koningin.'

'Zullen we er dadelijk aan beginnen?' vroeg Tatiana. Ze droeg dezelfde versleten grijze mantel en hetzelfde korte rokje als bij hun eerste ontmoeting. Hij hoorde hoe in de keuken zijn knecht de ketel op het vuur plaatste.

'Ga zitten. Mijn huis is jouw huis,' zei Alexander. Haastig voegde hij toe: 'Maar het is mijn huis niet.'

Hooghartig liet zij haar hoofd de ruimte rondgaan. Hij leidde haar met milde dwang naar de zetel naast het bed. Legde zijn arm op de fluwelen leuning, die haast zo zacht aanvoelde als de huid van een vrouw.

'Tatiana, fijn dat je gekomen bent,' sprak hij haar toe, 'Dat je niet geaarzeld hebt of op je stappen bent teruggekeerd, afgeschrikt door dit armzalige bouwsel. Want geef toe: wat een troep. Echt onleefbaar. En het stinkt hier! Stinken! Stank!' Hij neep zijn neus dicht ter illustratie.

'Vertel eens over jezelf, Tatiana. Heb je veel dromen, Tatiana? Hoeveel dromen heb je? Lig je er 's nachts wakker van? Tel je ze dan? Ik doe dat. Ik droom vaak. Ik droom van een eiland vol meeuwen die als ze hoog vliegen net zilveren munten zijn, opgegooid in de lucht. Het eiland hangt met een touw vast aan het land maar dat weet niemand. Ik verklap het je nu. Later ga

ik op het eiland wonen. Het is voorbehouden aan mensen die beter zijn dan anderen. Jij mag ook op het eiland komen, Tatiana. Ik zal je toegang verschaffen met behulp van ... munten ... die op vogels lijken die eh ... ja ... Heb jij ook zulk een dorst? In de keuken is mijn knecht thee aan het maken. Even geduld alstublieft.' Alexander snelde naar de keuken en haalde de geblutste ketel van het vuur, schonk uit en droeg het dienblad met bekers naar Tatiana. Peinzend nam ze de thee aan.

'Mijn knecht heeft thee gemaakt voor ons.'

'Is er melk?' vroeg Tatiana. Tatiana dronk haar thee altijd met melk. Zeer verstandig, Tatiana. In melk zit veel kalk, dat is goed voor de beenderen.

'Jazeker, Tatiana, er is melk. Ik ga die in eigen persoon voor je halen. Zolang mijn knecht maar niet moet opdraven. Mijn personeel moet niet werken. Nee, ik vind niet dat ik dat van mijn personeel kan vragen.... Na de korte onderbreking ben ik terug om te vertellen over mijn dromen. Hier blijven hoor! Ik heb ogen op mijn rug, waarachtig, ik zweer het ... Zo dadelijk toon ik je mijn paleis in de wolken en vertel ik je over de toekomst. Weet jij eigenlijk wat je wilt doen?'

Wat voor werk ze wilde doen? Dat wist ze niet, maar ze was nog erg jong, had hij vuur? Tatiana wilde roken. Uitstekend, Tatiana, van roken word je heerlijk kalm.

'Hier blijven, ik ga even vuur voor je halen in de keuken. Nu ga ik echt.'

Haastig griste Alexander een oude krant van de stapel en stak die in de vlam van het gasfornuis. Met de brandende krant in zijn onbeheersbaar bevende hand kwam hij de woonkamer binnen. Tatiana keek op, boog voorover naar het vuur dat hij aanreikte, nam een eerste trek. Daarop liet hij het laaiende, vervloekte dagblad uit zijn verschroeide hand vallen en stampte het brandje uit. Als donkere vliegen vlogen de assenschilfers hem in het gezicht.

'Je bent een zwijgzame koningin,' zei hij heel erg luid tegen Tatiana, want het was altijd mogelijk dat ze doof was.

'U heeft zwart op uw gezicht,' antwoordde ze.

Zijn knecht hoorde hen spreken in de andere kamer, hij legde waarschijnlijk zijn oor tegen de muur. Zo vangt een vleermuis ook klanken en trillingen op. Een vleermuis draagt ook zwarte kleren. Vleermuizen dragen allemaal dezelfde kleren. Mensen niet.

Tatiana zette haar beker weer op het dienblad en wilde het naar de keuken dragen. Hij sprong op.

'Niet helpen, Tatiana. Niet doen. Denk aan je handjes, je nageltjes,' zei hij.

Ze keek om zich heen, besloot weer plaats te nemen. Trok haar jas uit. Daaronder droeg ze enkel een dun, laaguitgesneden hemdje.

'Die jas mag je aan mij geven, Tatiana.... We zullen even op het bed gaan zitten om uit te rusten,' stelde hij voor.

Zwijgend zaten ze naast elkaar op de rand van het bed. Tot haar lichaam weg zakte in de matras.

‘Kom je niet?’ hoorde hij gesmoord van tussen de kussens. Even later hees ze zichzelf weer op aan de spijl van het bed. Ging op zijn hoofdkussen zitten, legde haar hand op zijn broek. Wachtte.

Ze vond het opeens koud, zei ze, en ze legde, zonder zijn toestemming te vragen, *zijn* kamerjas over haar schouders. Eeuwen geleden droegen mannen vrouwenkleren en vrouwen mannenkleren, lakens, omdat men toen geen keuze had. Nu echter was er keuze in overvloed.

Wanneer hij het heel benauwd kreeg, en het hoofd licht en ook dichtgestopt en duizelig aanvoelde, wist hij dat er sprake was van opkomende woede. Nauwelijks in staat tot ademhalen zei Alexander heel erg traag: ‘Leg dat terug, Tatiana.’

Hij nam zijn kamerjas, scheurde haar het ongehoorzame hemdje van het lijf, trok haar aan de haren. Zij schopte en sloeg als een katje dat bij het nekvel opgetild wordt.

‘Lieve Tatiana ... Gelieve niet zo met je nagels in mijn rug te krassen,’ zei hij. Haar hoofd bonkte tegen de muur, jammerend viel ze terug in de kussens.

‘Ja, lieve Tatiana, ik sla je kop tegen de muur,’ zei hij.

Hij sloeg haar kop nog enkele keren tegen de muur en hoorde ‘knap’, het geluid van een stok die breekt. Na de ‘knap’ bleven haar ogen scheel staan, als twee knikkers die niet op de juiste plaats terugrollen.

‘Nu zie je er nogal lelijk uit, Tatiana,’ zei Alexander.

Hij klemde haar vast en fluisterde in haar bloedende oor: ‘Nu je zo zacht als boter bent, nu je in mijn greep bent, nu mag je wel weten dat dit om te lachen is. Ik probeer enkel je aan het lachen te brengen. Want daarnet tuurde je in de verte en je blik werd grijs, je slorpte al het verdriet van de wereld op. Dat wil ik niet...

Kijk goed om je heen,’ ging hij verder, ‘ik woon hier, in dit krot. Al jaren. Ik kan het niet betalen. Ik heb schulden op dit stinkende krot. Kan je dat geloven?’

Hij verstarde een enkel ogenblik.

‘Nu mag je lachen,’ zei hij.

Als versteend zat Tatiana op de rand van het bed, het lichaam terug in het gescheurde kleedje gewikkeld. Haar tong hing tussen haar tanden. Ze hijgde luid. Ondertussen ging de nacht door de straten, struikelde over het huisvuil, en daar kwam de dag aangewandeld, veel vroeger dan verwacht en ijskoud. Hij wilde de koude ochtendlucht inademen.

‘Misschien moet je buiten een luchtje gaan scheppen,’ stelde hij Tatiana

bezorgd voor. ‘Verse lucht doet altijd goed.’ Ze teageerde niet.

Wat kon hij voor haar doen? Hij kon werk zoeken en veel geld verdienen voor haar, dan zou ze blij zijn. Ze mocht hem ook verlaten als ze dat wilde. In de keuken was de knecht vis aan het bakken. Over de straatstenen schokte een kar voorbij.

Welke beroepen zou hij allemaal kunnen uitoefenen? Postbode, bediende, slager, in beginsel kon alles, niets was hem te min zolang hij wist dat hij haar gelukkig kon maken. Maar waarom was zij dan zo harteloos? Zij keurde het stilzwijgend goed dat men met een loodzware kar door de straten sjouwde, dat mannen vissen bakten terwijl zij daar op de rand van *zijn* bed niets zat te doen en wachtte tot hij werk gevonden had. Sommige mensen konden bij nader inzien beter geen koningin worden.

Het was zo stil dat hij een vlieg duidelijk kon horen opstijgen.

‘Nee,’ fluisterde hij.

Alsof dit het teken was begon het schepsel Tatiana te klappertanden. Ze deed het om hem schrik aan te jagen. Hij liet dit zomaar gebeuren. Waarlijk, hij hield te veel van haar. Terwijl zij hem enkel gek probeerde te maken. Er waaiden woorden, vliegen uit zijn mond.

‘Wat wil je dan? Voedsel? Drank? Geld? Ik geef je geld, ga zelf kopen wat je hart begeert,’ zei hij.

Hij schudde zijn bontmantel leeg, hij schoof de kast weg, hij tilde de tegel op, hij haalde het geldbriefje te voorschijn.

Zeg iets. Spreek. Voor haar ogen scheurde hij de bontmantel aan flarden, hij smeet haar de repen bont in het gelaat.

Zij zou een buitengewoon slechte koningin zijn. Hij ging naar de voordeur. Hij zette de voordeur open en ging op de drempel staan. Hij strekte zijn hand uit naar Tatiana, als naar een klein kind, hij was heel geduldig, heel vriendelijk.

‘Kom maar, Tatiana, geen angst. We gaan gewoon eens kijken wat er op straat gebeurt. De buitenlucht is fris en weldadig. Jij moet enkel de ene voet voor de andere plaatsen. Ik wijs je de weg wel.’ Hij stapte over de drempel, maar zij volgde niet.

Eerst dacht hij dat een heftige windstoot de voordeur achter zijn rug had dichtgeslagen. Hij roffelde op de deur. Er werd niet opengedaan. Toen begreep hij het, alles werd hem duidelijk: de knecht, precies gekleed als zijn meester en dus niet van hem te onderscheiden, zou uit de keuken tevoorschijn komen, zou Tatiana al zijn bezittingen beloven, zou haar vervolgens koningin maken en haar, om het helemaal af te maken, op *zijn* eiland toelaten. En hijzelf, hij kon niet eens meer binnen in zijn krot om er weg te rotten.

Schreeuwend als een bezetene rende Alexander het steegje uit.

*Saskia de Coster (1976 debuteerde met* Vrije val. *Ze schrijft, filmt en traint haar robothond*.

## Peter Holvoet-Hansen
## *De vliegende monnik*

*H. Jozef van Copertino - San Giuseppe da Copertino*
*(17 juni 1603-18 september 1663) alias 'de vliegende monnik'*
*sterft en belandt in een vreemde wachtkamer...*

### *I Het kabinet van Persephone*

Ik zie mijn gezicht op een fresco, gebarsten. Mijn hoofd breekt als een eischaal.

Ik beland in een wachtkamer zo groot als een eiland. Donkerroze wolken aan de hemelkoepel. De koepel golft als een vlies. Twee vuurgeesten - gehuld in een fonkelend narrenpak - vangen me op.

'Het witste licht snelt als een vurig wit paard met gouden vleugels door de hemelpoort,' zegt de Klokkenmeester.

'De rest gaat door de mangel en wordt als sterrenstof over de aarde uitgestrooid,' zegt Fanastasio, de kleinste nar van de twee.

'Je zit in een station tussen materie en anti-materie, in de baarmoeder van Persephone. Zij is ons moederschip. Ze floept aan en uit. Bestaat wel én niet.'

'Klopt voor een keer wat die salamander zegt.'

De Klokkenmeester komt naar me toe: 'Nog even wachten dan is het zover. Deze ruimte vult je hoofd met het leven zoals het zich door de tijden heen op aarde manifesteert, met al zijn wetenschap en ongerijmdheden, tot je hersenpan ontploft. Hé, wat lees je daar, een borsten-en-billenboekje? O, de *Cosmopolitan*. Wel wel, nooit gedacht van een "begenadigde idioot". Leg dat tijdschrift weg en ga nog maar eens afscheid nemen van jezelf en van de wereld. Hierlangs voor je universum, melkweg en zonnestelsel. Wit gat -'

'Zwart gat.' Daar heb je Fanastasio weer. Zijn kap licht op als een waaier van sterren.

'Zwaartekracht.'

'Anti-zwaartekracht.'

'Mijn beste, zet ons even uit je gedachten maar blijf niet te lang weg. En neem je granaatappelpitten mee voor onze meesteres Persephone? Zij moet er voldoende eten.' De Klokkenmeester klinkt bezorgd. 'Het leven op je planeet zal er heel anders uitzien. Veel rook. Vlam in de pan van het Midden-

Oosten.’

‘Vliegt hij dwars door een torenflat naar Bagdad, als een kat op zijn gat op een *ma-ma-ma-ma*t?’

‘Misselijke fratsenmaker, stop met rijmen. Tot de vijfde dimensie! Fanastasio, open het luik.’

‘U spreekt en het is gebeurd. Hoor, de ultralage bas van de reuzenster Xi Hydrae -’

‘En jullie zon die trilt als een klok, sterveling.’

‘Wat een beat, man. Kijk, de zon beeft en blaast bellen heet gas. Ze stijgen op...’

Opstijgen naar God, daar hunker ik naar. Ik heb al afscheid genomen. Waarom spelen die narrenmannen met mijn geduld? Ik... kan niet meer...

‘Denken? Je probeert een tekstballon te wenken,’ zegt Fanastasio.

‘Een laatste keer naar de aardkloot, monnik. We droppen je boven een Siciliaanse vulkaan. Vlieg als Eolus, god van de winden.’

‘Die stonk.’

‘Grappig, Fanastasio, heel grappig.’

‘In de hemel stinkt het naar de doden.’

‘Let niet op hem. De wind heeft geen vrienden, vriend. Ga niet naar Vulcano om er een warm modderbad te nemen maar naar het rode vuur van Stromboli. Niet in de semaforo vallen, oppassen voor de Sciara del fuoco. Lavaproppen schieten er de hoogte in en rollen van de vuurhelling. Volgens mijn berekeningen moet je iets verderop landen, op de hoge basaltklip in de branding van Neptunus' trots -’

‘*Hey-ho*, Strombolicchio.’

‘Vuurvliegje, vlieg dan naar de wattige wolken. Goede reis.’

‘Buon viaggio.’

‘Kom tijdig terug, als je de muziek opsnuift van ons narrenfeest.’

‘Django, Django, door merg en been, een snee van tijd. Meester, lichtstralen tasten al in de diepte van zijn dovend brein.’

‘Kielhalen en optrekken. Van lava tot vino spumante.’

‘Spumanti? Ik ben uw trouwste fan.’

‘Roep als een roverkoning naar de wormen -’

‘Hoeh, hoeh - hyah, hyah -’

*Wie geloof heeft is de eigenaar van de wereld omdat hij Hem heeft die de echte Heer van de wereld is*.

Ik stap door een vliezige spiegel. Scheur dwars door tijd en ruimte. Een

flits. Miriaden sterren.

Een blauwe bol met witte sluiers. Vang een glimp op van een laars. En dat moeten de Eolische eilanden zijn.

Ha, wilde munt en kappertjes.

Stromboli. Omhoog, naar de oranje oplichtende wolken. Scheer over een kleine krater - wat een vuurwerk. Naar zee, naar Strombolicchio, die grillige lavarots. Over de hoofden van octopusvissers die vechten tegen de stroming. Als een vliegende vis. Attenzione, bots bijna tegen een piek die op een paardenkop lijkt. Kop? Paarden hebben een hoofd. Zo, weer de lucht in, naar mijn bella Italia.

Daar beneden ligt Napoli. Ik herinner mij... Dio mio, in Napels moest ik mij presenteren in het gerechtshof van de Inquisitie. Stemmen in mijn hoofd hadden me verwittigd. *Lascia le croci morte per le croci vive. Laat de dode kruisen voor de levende kruisen* - of zoiets fluisterden ze. Ik zag het Kind Jezus met een kruis op zijn schouders. Wat later kwam het gebod van de Heilige Kantoren. Een onderbisschop van een bisschop had me aangegeven. ‘Er is een man van 33 jaar die doet zoals de Messias en hij trekt volk achter zich aan.’

Ik werd gedwongen mijn geliefde klooster te verlaten en zou het nooit meer terugzien.

Napels zien en dan sterven? Gelukkig verscheen Sint-Antonius van Padua, met een onverwacht vrolijke uitstraling. Had ik nooit van die Antonius verwacht. Niet zomaar ondeugend: hij sprak met een kwinkslag zo krachtig dat zijn stem boven goed en kwaad verheven leek. Wat hij durfde zeggen, Il Santo. Troostend, verwarrend maar steeds... bevrijdend. Dat Jezus - ‘toch altijd zwaar op de hand’ - leerde lachen, ook met zichzelf, na zijn kruisiging. Jezus had een zoon, knipoogde hij.

Natuurlijk, van Maria Magdalena. Niet te geloven, zo sprak de franciscaner monnik die ooit een ezel deed knielen voor het Heilig Sacrament.

‘En als je doodgaat, beland je eerst in een wachtkamer tussen twee werelden. Daar hoor je niet enkel het geween van stervelingen in hun donkerste uur, maar ook gelach en aangebrande moppen,’ zei Antonius.

Aangebrande moppen? De Heilige Antonius verzekerde het mij met uitgestreken gezicht.

In het tribunaal. Na drie ondervragingen goed te hebben doorstaan - o Drievuldigheid - voelde ik een bron van vreugde in mij opborrelen. Met een kreet sprong ik omhoog, ik vloog van blijdschap. God heeft het goed bedoeld toen hij alles in beweging zette, dacht ik, en - als jonge snaak had ik

het er één keer uitgeflapt en sindsdien niet eens meer durven denken - God is oneindig zot. Want alles beweegt door hem. Drie in één. Eén in drie. Licht. Duisternis. Stromend bloed dat de oevers verbindt. Ik ben niet alleen, wist ik, ook hier en altijd is de Grote Nar in mijn hart.

*Hij is niet gelukkig die gelukkig wordt gevonden door de anderen, maar alleen wie het echt geluk in het hart heeft en er is geen ander echt geluk dan God in uw hart te hebben*.

Mijn lichaam ontving die boodschap, letter per letter werd het aangebracht. Striemend, snijdend, weldadig deden de zinnen pijn. Het begon tranen te regenen, het sneeuwde bloedrode vlokken. Ik schoot door een zee van wolken, wolken van vis, langs zeelelies en zeesneeuw en spoelde aan in de tuin van God. Donkere cipressen, gras dat in de golven verdrinkt. Ik werd vrijgesproken nadat ik weer op de grond belandde bij mijn ondervragers.

Als een cupidootje op een globe, zo verleg ik mijn vinger van het zuiden naar de provincie Perugia: Assisi, stad van de patriarca Francesco, waar ik dertien jaar moest blijven.

Krijg rillingen als ik aan die eerste jaren terugdenk.

'Eén Franciscus is genoeg.'

Ze waren wantrouwig en bevreesd omdat de Inquisitie op de loer lag. Ik kwijnde weg, verlangde naar Copertino, mijn bakermat. Miste mijn moeder. God stelde me zwaar op de proef: ik bad dag en nacht, gaf mezelf zweepslagen maar bleef aan de grond gekluisterd. Twee jaar van angst en droefenis, van zielepijn en geestelijke armoede. Tot ik eindelijk een visioen kreeg. In alle ernst: Il Salvatore, Jezus, de Redder. Hij stelde me gerust. *Wat wil je? Wat zoek je? Ben ik niet hier zoals daar*?

Warme herinneringen. Mijn broeders, ze kwamen van het kloostertje van de Grottella om me terug te roepen.

In hun midden de Madonna. Ik riep haar naam en werd met bruisend bloed omhoog gezogen. De zon brak door de wolken en Maria kwam naar mij toe. Ik zag haar niet maar voelde haar gloed - de lucht zinderde van al de pijn en zorgen van alle moeders ter wereld. Een teken dat ik moest volhouden en blijven waar ik was.

Paus Urbanus VIII wenste mij te ontmoeten. Ik knielde voor zijn voeten, ontroerd. Zou lang gezweefd hebben van geluk.

Terug in Assisi wou de stad me niet meer verliezen. Op mijn priesterrapport kreeg ik tien op tien. In het document stond dat ik het hart van de stad had gestolen met mijn werk van vrede. Ik weende tot mijn gezicht voor altijd getekend was door dat zalige gevoel dat ook Maria gekend moet hebben toen ze het Jezuskind voor het eerst in haar armen nam. En al die nobe-

len die om raad kwamen vragen, zelfs prinsen en prinsessen, bij mij, ik die niets kon. Maria van Savoia die zei dat ik een heilig parfum had maar ze geurde zelf naar amandelbloesem.

*Alleen wie liefheeft heeft geloof, en er kan geen grote liefde bestaan als er geen groot geloof is*.

Zulke dingen hoorde ze graag.

Prins Brunswich die zich bekeerde na het horen van mijn preek...

Een nieuwe paus besteeg de troon van Rome en de kerkvervolging van Perugia liet me niet meer los. Ze brachten me naar een klooster verdoken tussen de bergen van Carpegna. Paters met kappen wachten me op, een beeld dat zich vasthechtte, nu pas los. Moest mijn grijs kleed ruilen voor een bruin en kreeg een kleine kamer. Naar niemand schrijven, met niemand spreken, enkel met de paters. Maar de mensen waren me blijven zoeken en ze vonden me, vragend om gebeden. Ik bad de hele nacht voor het volk als voor een koortsig kind.

Bij zonsopgang, toen ik naar beneden ging voor de mis, bestormden ze de kerk. De deur was nog gesloten dus maakten ze gaten in het hout. Ik keek naar omhoog, ze hadden het dak opengegooid!

*'Zal het Jezus Christus zijn waar ge me brengt?'*

'Ja vader,' antwoordden ze.

*'Laten we dan in vreugde naar de gekruisigde gaan die ons zal helpen.'*

Werd naar Fossombrone gebracht, een ander klooster, bij Pesaro. Op een heuvel buiten de stad zag ik vier keer vier seizoenen verstrijken.

Naar de provincie Ancona, naar mijn Osimo waar ik vrede vond.

Schuif de wolken opzij. Glijd op een zonnestraal naar beneden.

Volare, ohoo...

De Dom van Osimo? De oude Franciscuskerk is een basiliek geworden. Genoemd naar San... San Giuseppe da Copertino? Mijn God, dat ben ik. De muren zijn verhoogd, dunne palen zijn dikke pilaren geworden. Overal bloemen in plaaster. Wat een mastodonten die twee zijaltaren. Zes kapellen. Een koepel...

Aha, mijn drie kamers zijn bewaard gebleven. Geheime toegangen tot hemel, hel en vagevuur. Zes jaar en drie maanden heb ik er geleefd. Nergens anders had ik het zo goed, dat heb ik gebiecht. In het groentetuintje kwam ik zelden, wou niet gezien worden. Waagde me alleen in de gang en in andere kamers om een zieke broeder te bezoeken. Nooit het klooster bezocht en de kerk maar één maal 's nachts. De vijftiende augustus van 1663 vierde ik

mijn laatste mis, gloeiend van de koorts.

Onder die mozaïekvloer...

Er blijft niet veel van me over maar geef toe: ik ben een excellent kadaver.

In die crypte vereren de gelovigen ‘mijn glorieuze lichaam’.

*Men moet doen als de vogels die alleen de aarde raken om eten te nemen, maar dan, direct, in de hoogte vliegen; weinig stilstaan en alleen als 't nodig is op de dingen van de aarde en dan naar de hoogte gaan om God te zegenen en te eren*.

Dat zijn mijn woorden. Ze vieren dat het vier eeuwen geleden is dat ik geboren werd.

*Wie God dient met hartstocht, houdt niet meer waar de wereld van houdt*.

Ze doen dapper voort, daar in Osimo. Doen goed werk tot in Cuba en Venezuela maar het hek is van de dam, bange zelfzucht lokt het kwaad. Een vloedgolf van tranen komt op hen af. Alle mensen samen vormen de Levende Kruisweg.

Niet te geloven, ik ben zelfs patroonheilige van de studenten geworden. ‘Nieuwe werking... Zodat de jongeren in hem een teken zien voor nieuw enthousiasme in de culturele en menselijke groei. Een permanent centrum van spiritualiteit...’ Staat hier op een lichtgevende doos.

Nu kan ik goed lezen maar toen ik nog een jongen was beter in de harten van de mensen dan op papier.

De zin van het leven? Zijn ze daar nog altijd mee bezig? Ze hebben hulp nodig op hun zoektocht. Dat begrijp ik, broeder. Ja, natuurlijk, ik stuur hen de mooiste dromen.

Naar mijn geboorteplaats, hoog boven kleine, blinkende, snelle kevers. Omlaag.

Die bladluizen stinken. Wat is alles veranderd en gegroeid. Hier wandelde ik rond, een bleek gezichtje dat verwonderd naar de onverbiddelijke schoonheid van de wereld keek. Via Madonna della Grazie. Zo helemaal rond tot... Santuario

San Giuseppe da... Copertino!

Alles heeft zijn tegenkant, dat leerde ik. Zacht - hard, warm - koud. Ook in mijn bloed: kalm - ontstuimig. Religieuzen in de familie, zogenaamd wijze mensen, ze waren vol misprijzen en geloofden niet in mijn roeping. Na zijn vastenpreek in Avetrana bracht een goede oom me in het geheim weer naar Copertino - ik was achttien, zonder dak en zonder pij. Mijn andere oom, Franceschino met de grote autoriteit, weigerde me halsstarrig de toegang tot het klooster want ik was ‘onevenwichtig’. Zijn bijnaam was de Wachter, dat zegt genoeg. Gelukkig was er die lieve lekenbroeder van de

Grottella die me drie maanden verstopte en uiteindelijk heel moedig de Wachter wist te overtuigen van mijn geestelijke kwaliteiten. Anders was ik nooit ‘de derde franciscaan’ in het klooster geworden.

Ongedurige wolken. Een teken in de lucht. Arrivederci...
Licht brandt al in het Hemelhuis.

Die zwarte stip is een ezel. Toch nog even goeiedag zeggen.

Ciao ezeltje van Apulia, met je lange hoofd. Wat kijk je droevig. Het spijt me, Mooioogje, ik moet gaan. Heb een konijn zien gapen. Verlies de moed niet, je bent een Martina Franca ezel, die zijn sterk. Stevige poten heb je, gespierde nek. Laat me je vacht eens aaien. Die grote flappers van je, horen ze die landloper zingen? *Het Bloed van Jezus heeft me nog nooit in de steek gelaten* - Ik weet het, vreselijke dorst en jeuk en niemand die naar je omkijkt. Dat onheilspellend gerommel? De aarde is vuil en wil haar last afschudden. Als je ondanks alles goddelijk lacht, kun je vliegen.
Zie je? Wat sta je dan te balken? De avond valt, de sterren vallen mee. Geen honger meer, enkel pijn die je met verstomming slaat.
*Het is God die zegent. Ook als hij het niet doet, alles wat gebeurt is het beste voor ons*.
Je stikt door je vangkoord, verstrikt in het struikgewas.

Waar is de tijd?
Nee, niet opnieuw...
Porca miseria!
Ezeltje toch, daar gaan we weer. Daar is de tijd.

## *II Het knarsen van de tand des tijds*

La Stalletta, zeventien juni 1603. In deze stal lag een hoopje ellende: Franceschina Panaca. En in die hoek zag ik het licht.
Mijn trouwe Borgo, in mijn armen, je trilt en likt mijn mond.
Wat zeg je? Wat een eer, zoals Jezus en Franciscus van Assisi in een stal geboren. Ook mijn vader was timmerman maar nu is hij dood. De politie zoekt mij als erfgenaam, je hoorde wat mijn oom zei na zijn vastenpreek. Ik ben de zoon van mijn vader. Felice Desa was ongelukkig, altijd op de vlucht. Hij zwierf van kerk tot kerk om zich te verstoppen. Te veel cheques door hem ondertekend. De te grote goedheid van mijn vader bracht ook de fami-

lie miserie. Tijdens het zoveelste bezoek van de schuldeisers vluchtte mijn moeder hiernaartoe. Franceschina, de voorzichtige, ze heeft me Giuseppe Maria genoemd en Maria is altijd bij mij.

Ik was acht toen ik voor het eerst de Madonna zag, op school, wist je dat? Ze wuifde naar mij vanuit de hemel tussen de wolken. Dikwijls heb ik haar zien stralen. Boven haar hoofd een ronddraaiende, zilveren schijf waaruit gekleurde vlammen sprongen.

Bocca aperta - mijn mond stond er open van.

‘Gaapmond,’ riepen de kinderen.

Mijn moeder was streng maar bezorgd. ‘Mijn lief sukkeltje,’ zei ze voor het slapengaan.

Nee, ik was niet ziek, werd niet zieker, teerde niet weg in bed. Dat was ik niet, dat was mijn moeder in dat kamertje. Ik zorgde voor haar en bad dat de Moeder Gods haar zou genezen. Wachtte wanhopig, zes lange jaren.

Olie uit de lamp van de Heilige Maagd: door de Maria van de Genade van de kerk van Galatone is mijn moeder miraculeus genezen.

Ik kreeg een donzig baardje, ook vanonder. Mankeerde de studies - eens een dommerik, altijd een dommerik, dat zeggen ze. Maar ik blijf Jozef, zoon van een timmerman en Borgo, jij bent mijn beste vriend. We hebben veel gesprekken gehad, oog in oog, in stilte.

Een kat is met je oog gaan lopen maar het andere kijkt me bodemloos aan. Het glanst met al het leed van de wereld erin weerspiegeld.

Ik schaam me, ik mag hier niet terugkomen. Zoals ik in augustus vorig jaar niet met mijn miezerige gaven naar de abdij van Martina Franca had moeten gaan.

Dat komt ervan, daar, de man die van mij een schoenmaker wou maken!

‘Hou je puistige knolkop bij je werk,’ zei de baas telkens voor hij me sloeg.

*Gloria, Gloria*-de muziek in mijn hoofd ging niet weg. Mijn hart sprong op als ik engelen vreugdevol hoorde zingen.

*Een hart dat zich totaal overgeeft aan God verandert in een harp waarop God op de snaren zijn handen verliest*.

Op een dag vertelde ik de schoenmaker dat er engelen lachen in geheime kieren van ons hoofd en in Gods eindeloos grote hart.

‘Láchen ze? Terwijl wij hier in de miserie zitten?’ brieste hij.

Ik gooide zijn schoenen door het raam. ‘Ze willen bij jou niet blijven!’

's Nachts rukte ik met naalden en spijkers stukken vlees uit mijn lichaam om slechte gedachten te verdrijven.

Sshht, niet blaffen. Hij heeft ons gezien. Wegwezen. Naar die schuur.

Aiuto, hij haalt ons in.

Gewelddadige mensen zijn gek of worden gek van angst voor het geweld in hun bloed - die gek torent boven ons uit om ons angst aan te jagen. Daarboven, in de nok, zijn hoofd zo rood als de zon die door de kieren gluurt.

‘Wat komt gij hier zoeken, platte kak? Wat zeg ik, ge zijt stommer dan 't achtereind van een varken. Uw moeder denkt nog steeds dat z'uw moeder is maar dat kan niet, ze heeft gewoon te veel verdriet. Kunt ge geloven dat ze op dit eigenste moment nog voor u aan 't bidden is? De vod van Copertino. Nee, ge zijt zelfs geen vod want een vod bewijst soms zijn nut. Ik wil u nooit meer zien of ik nijp uw strot dicht, begrepen? Als g'iets begrijpen kunt. Ik heb gehoord dat zelfs de kloosterorde u verwijderd heeft. Gij een lekenbroeder? Een lamme zak zonder ballen ja. En maar bidden, met uw kinnebak omhoog. Wat denkt ge, dat ge zo een heilige wordt?’

Pek en zwavel. Het lijkt de smidse van Satan wel. Iemand praat door mijn mond.

*Wie het vuur in zich wil van de liefde van God moet de rook van de wereld van zich wegjagen*.

‘O de sinjeur, hij wou geen schoenmaker worden maar pastoor... Jezus hou me tegen. Maria vol van Jozef. God vergeve 't mij.’

Maaiende armen, klauwende handen, ze kunnen me niet raken.

‘Sta recht, schijtlaars, ik sla tegen uw oren dat het wit van uw ogen in 't hol van uw gat komt draaien.’

Luister, de kippen in de bomen bekakelen mij, de dieren op het erf verstillen. De wind steekt op en blaast rond de schuur - speelt met het lover, fluistert mijn naam.

Borgo, vlucht naar buiten. Ik volg je naar het licht dat ondergaat.

*Mond-o-pen, Mond-o-pen*
*uw verstand is uit uw hol*
*ge-kro-pen, ge-kro-pen*

De kinderen van Copertino doen ons uitgeleide, het is een feestelijke stoet. Ze jagen met stokken achter Borgo, schoppen tegen zijn ribbenkast. Gooien granaatappels naar mijn gezicht. Doet geen pijn. Heb toch geen huid meer. Na acht maanden al namen de kapucijner monniken mijn tuniek af, het voelde alsof mijn vel werd afgestroopt. Zo heb ik geleden, zo moet ik voort.

Borgo en ik, wij volgen de route van de geslagen hond.

Hoor, zwaluwen, dit is mijn biecht.

Ik ben niet goed snik, zeggen ze, een brokkenmaker. Ik heb nog zo mijn best gedaan, was de hele tijd aan het werk in de tuin van God. Dat ik er welkom was, dat konden die bedelaars niet verdragen. En dat ik zelfs het voorportaal van het Huis van God kon beschrijven, daar werd vooral de abt pissig van. Heb hem per ongeluk ingemetseld tijdens de laatste verbouwingen. Ik was te lomp voor woorden, riep hij.

Maar kapucijners zijn ook grauwe erwten die bij het koken bruin worden, zoiets weet ik dan weer wel.

In mijn hoofd wordt er gelachen om mijn tranen.

Een olijfhof legt ons te slapen maar vannacht gluren de sterren door het bladerdak. Ze houden mij in het oog. Koud zweet. Klam en stram, zo lig ik opgerold in het zilverige reuzenweb van de grote nachtspin. De gitzwarte spin heeft het gezicht van Franceschino, mijn strenge oom. Ik sper mijn mond open en tegen de ochtend heb ik de spin ingeslikt. Ik pluk de harige poten van mijn tong.

Daglicht en ik zie groen met blauwe stippen. Lik als een rups de dauwdruppels van de blaadjes. Borgo kijkt me meewarig aan.

Pijlstaartvlinders wijzen ons de weg.

Wat is er, Bor, je wordt met de dag trager. Kun je niet meer volgen? Je lacht je tanden bloot. Hondsmoe, zeg je.

Ik weet het, op een avond stopt de menshond en graaft hij een put. Bij het krieken van de dag staat hij niet meer op.

Wat zeg je, ouwe gabber? Leg je te rusten, hier, met je kop op mijn schoot. Slaap zacht, Borrie, je zal me altijd vergezellen. We blijven samen, zelfs als de sterren er niet meer staan. Als twee lichtjes dansend rond de troon van God.

Borgo begraven in zijn eigen put. Een arend houdt me in het oog. Een wolk in de vorm van een hond drijft voorbij.

Op zwerftocht, alleen, langs de bomen van mijn jeugd. Bomen ondergaan niet maar geven mee. De bladeren ritselen.

*Laat doen dat God voor u zorgt; hij weet wat hij doet, dus ge kunt niet beter doen dan hem te laten doen*.

De wereld waait door mijn hart.
Takken krakken, ik splijt open en sijpel leeg.

Mamma mia, mijn arme moeder.
Borgo, wat doe je hier? Ga nu maar terug, ze roepen je in de hemel.

Een holle weg, een rode zee van klaprozen. Ze bloeden, daarom dat ze bij de witte margrieten staan. Die staan helder als mijn doel voor ogen. Ik zal niet rusten tot ik weer converso word, pater zonder titel maar blij als een kind met het kleed van Jezus aan.

*Peter Holvoet-Hanssen (1960) schreef* De dwangbuis van Houdini *(1998)*, Strombolliccho, uit de smidse van Vulcanus *(1999) en* Santander. Ontboezemingen van een vossenvel *(2001)*.

# Bzzlletin
# Proza

## Leven en lezen
## Over Marc Reugebrink, *De inwijkeling*

Ongetwijfeld onder invloed van *samenvattingsdwang*, een begrip dat Marc Reugebrink ontleent aan het werk van Kees 't Hart, aan wie hij in zijn bundel *De inwijkeling* een essay wijdt, keer ik terug tot een formulering uit het stuk over E. du Perron, die ik als de kern van deze essaybundel beschouw:

> Precies op dit punt komt Du Perron voor mij in beeld als wie hij werkelijk was. Enerzijds iemand die een volstrekt redeloos levensgevoel telkens vertaalt in een van de in zijn eigen tijd voorhanden standpunten om het door te redeneren tot zijn uiterste, *praktische* consequentie en het weer tegen dat eenmaal ingenomen standpunt in stelling te brengen, Anderzijds, en dat is voor mij belangrijker, iemand die juist in die laatste manoeuvre zichzelf tegen het lijf loopt.'

Het lijkt me voor de lezer van *De inwijkeling* evident dat dit een voortreffelijk voorbeeld van een zelfprojectie, zo niet een goed gelijkend zelfportret is. Reugebrink leest Du Perron niet voor niets als 'een tijdgenoot'. In hetzelfde essay schrijft hij:

> Ik moet bij dit alles altijd denken aan het gedicht dat Paul van Ostaijen ooit aan Du Perron opdroeg, het 'Alpejagerslied', een gedicht waarin een heer de straat afdaalt en een heer de straat opklimt, waarin twee heren elkaar treffen 'vlak vóór de winkel van Hinderickx en Winderickx van de beroemde hoedemakers', en die daar hun hoed voor elkaar afnemen om vervolgens, beiden doorklimmend en -dalend, die hoeden weer op hun hoofd te zetten, 'men versta mij wel / elk zet zijn eigen hoed op het eigen hoofd'. Historisch bezien heeft dit gedicht natuurlijk de verhouding tussen Du Perron en Van Ostaijen tot onderwerp, maar ik kan me nooit helemaal aan de gedachte onttrekken dat het een gedicht is over Du Perron alleen. Dat het een treffend portret is van een confrontatie die telkens in hemzelf plaatsgevonden moet hebben, en dat zich precies vóór die winkel van Hinderickx en Winderickx het drama voltrekt van iemand die zichzelf als dalende of klimmende heer tegenkomt en er beleefd de hoed voor zichzelf afneemt als was hij een ander,'

Ook dit is, in alle lichtvoetigheid, een kernpassage uit de essays (en niet alleen 'dit essay'), al was het maar omdat de namen Van Ostaijen en Du Perron zonder meer te vervangen zijn door respectievelijk Du Perron en Marc Reugebrink. Het is namelijk gemakkelijk aan te tonen dat Reugebrink in zijn essays niet anders doet dan zichzelf zo volledig mogelijk overleveren aan de literatuur die hij onder handen heeft en dat hij die doorredeneert tot in de uiterste consequenties van de opvatting(en) over literatuur en werkelijkheid van waaruit zij geschreven is. Dat hij zichzelf daarbij voortdurend tegen het lijf loopt en die confrontatie bepaald niet uit de weg gaat,

maakt het boek tot veel meer dan de verzameling essays over schrijvers als Du Perron, Charlotte Mutsaers, Peter Verhelst, Kees 't Hart, Arjen Duinker en Jean Améry die het wellicht op eerste gezicht uitsluitend lijkt te zijn.

Zo schrijft hij naar aanleiding van zijn eigen reacties op het werk van Peter Verhelst: ‘Tegelijkertijd heb ik steeds een

diep besef van het feit dat mijn irritatie vooral mijzelf uittekent als een lezer (geblaseerd of niet) die zichzelf positioneert als iemand die meent dat hij dit soort destructie-poëtica voorbij is, die het postmodernisme alleen en vooral interessant vindt omdat het een probleem stelt.' Het lezen dwingt tot een positiebepaling, Aan het slot van hetzelfde essay spreekt hij de irritatie die het werk van Verhelst oproept opnieuw uit, omdat Verhelsts opvattingen en zijn reacties daarop hem doen belanden in 'een zorgvuldig van al het werkelijk handelen gescheiden gehouden domein,' Deze laatste formulering verwijst naar de in het boek besproken opvatting van criticus en historicus Arnold Heumakers die in de literatuur het autonome domein van de 'onleefbare waarheden' wenst te zien, Ik zou het met Heumakers eens kunnen zijn, wanneer die 'autonomie' de literatuur niet geheel van het leven af zou snijden. Literatuur zou dan het domein kunnen zijn waarin waarheden waar niet of nauwelijks mee te leven valt, geëxploreerd worden, Ook Reugebrink verzet zich tegen Heumakers literatuuropvatting, want hij wenst ervan uit te gaan dat 'literatuur zichzelf definieert, misschien niet altijd diametraal tegenover, maar dan toch ten minste ten opzichte van het beeld van de werkelijkheid zoals dat op een bepaald moment en op grond van een bepaalde opvatting van de geschiedenis bestaat,' De geschiedenis dwingt de auteur tot een postitiebepaling. Het mag duidelijk zijn dat Reugebrink weigert de literatuur als een verzelfstandigd reservaat te beschouwen dat niets met de ons omringende werkelijkheid te maken heeft, maar dat het hem gaat om de interferentie tussen literatuur en werkelijkheid, tussen literatuur en zijn opvattingen, kortom: tussen lezen en leven. En vice versa.

Hij schrijft dat credo niet alleen op, hij belijdt het ook in de praktijk - in het begin van de bundel in een autobiografisch, verhalend essay bijvoorbeeld, De auteur zit tussen de verhuisdozen en overdenkt zijn positie tussen twee 'levens'. In die dozen zitten boeken en een citaat uit *Hapschaar* van Anneke Brassinga vormt de opmaat tot het overdenken van zijn plaats in zijn geschiedenis.

De keuze voor het woord 'geschiedenis' hier is een bewuste, want de positie waar de auteur zich in dat openingsessay ningsessay bevindt, is zo'n 'onleefbare waarheid': een stuk van zijn leven dat achter hem ligt, is gedeeltelijk ontmaskerd als 'een leugen' en dat roept de vraag op naar de waarde daarvan. Maar als de waarde daarvan 'relatief' was, wat zegt dat dan over en voor de toekomst? In zijn commentaar op het 'Alpejagerslied' vertrok de essayist ook vanuit een (de?) historische waarde van het gedicht, maar betrok het vervolgens op de persoonlijkheid van Du Perron. Die wisselwerking tussen het persoonlijke en 'de' geschiedenis, tussen het persoonlijke en 'de' literatuur en haar opvattingen - daar gaat het om in deze essays.

Marc Reugebrink is in zijn reactie op leven en lezen consequent: wanneer men, zoals Heumakers, de literatuur volkomen wegrelativeert tot amusement, blijft er, merkt hij terecht op, uitsluitend consumptieve literatuur over die deel uitmaakt van een massale amusementsindustrie. Mijn vrees is dat die ontwikkeling al gaande is en dat het alleen daarom al van belang is dat essayisten niet met de stroom meedrijven, maar er tegenin trachten te zwemmen, Dat houdt niet alleen een pleidooi in voor individuele leeservaringen, zoals die waar Reugebrink steeds vanuit gaat, maar ook een broodnodig verzet tegen een cultureel *anything goes* dat alle waarden relatief, of (en?) afhankelijk van 'de markt' maakt. Daarnaast stelt dat vragen aan wie en wat we zijn in een tijd dat het postmodernisme elk standpunt per definitie bij voorbaat als zodanig betitelt.

Het perspectief van een inwijkeling - het Vlaamse woord voor immigrant - lijkt zo'n relatieve invalshoek (‘nergens thuis’), maar Reugebrink gebruikt hem onmiddellijk om zijn positie duidelijker te (her)definiëren: ‘Je kende het woord niet, maar je herkent het moeiteloos, het wijken en het naderen, het nee en het ja.’ Dat geldt voor ieder essay opnieuw: hij benadert wat hij leest, loopt zichzelf tegen het lijf en moet weer wijken, Kees 't Harts ‘theorieloos kijken’ en Arjen Duinkers ‘kijken zonder vooropgezette kaders’ confronteren hem (en daarmee de lezer van deze essays) met ‘hoe je ze blijkbaar leest, welke kaders, welke vooronderstellingen je hanteert als je tracht [...] teksten een plek te geven.’ Tegenover het werk van Verhelst is het hem onmogelijk om een onbevangen standpunt in te nemen, ten eerste omdat dat niet bestaat,

ten tweede, toont hij aan, doordat het werk van Verhelst juist bestaat bij de gratie van de ontkenning van bestaande theorieën en kaders. Zo is het noodzakelijk om ten opzichte van het werk van iedere schrijver steeds opnieuw positie te bepalen, met inzet van alle beschikbare kaders, maar zonder een vrijblijvendheid die leidt tot een tot niets verplichtende normloosheid en met een leeshouding die steeds opnieuw op zoek is naar *ervaring*, van leven en van lezen.

Rilke eindigde zijn 'Archaïscher Torso Apollos' met 'Du muszt dein Leben ändern.' je leven veranderen vanwege de ervaring van een kunstwerk? Misschien niet meteen de verhuisdozen vullen, maar literatuur moet niet zonder consequenties zijn, zo min als de werkelijkheid niet zonder gevolgen voor de literatuur moet zijn.

RON ELSHOUT

Marc Reugebrink, *De inwijkeling. Essays*. Amsterdam, Meulenhoff, 2002.

## Geen huid die scheidt
## *Bij het verschijnen van* Aangeraakt door goden

'Beste Wessel, dochter Géraldine, vrienden van Wessel, geestverwante schrijvers, onder wie - zie ik in de gauwigheid - een enkele god, en verder uitgeversknechten en de gebruikelijke klaplopers,

Ik voel mij zeer vereerd dat ik degene mag zijn om *Aangeraakt door goden* in de gewone wereld welkom te heten, Het bestond al een tijdje in het ondergrondse, In selecte kring circuleerden fragmenten die door bewonderaars aan elkaar werden doorgegeven en voorgelezen. Zo herinner ik me dat iemand van onze verzetsgroep met een pak papier kwam aanzetten dat de schrijver hem persoonlijk had toevertrouwd. Getypt, naar verluidde, op dicteersnelheid door een gepensioneerde ingenieur. Woeste, razende zinnen, die je in de Nederlandse literatuur eigenlijk nooit las. Een krankzinnige gedrevenheid, maar daaronder, of daarachter, een huidloze gevoeligheid, een verlammende onzekerheid.

Je hoorde het dicteren, het ijsberen, het gehamer op de toetsen, twee mannen tot elkaar veroordeeld, in ongelijkheid, in een machtsverhouding dus, in een veel te klein, blauwgerookt kantoortje, het was allemaal in de textuur van de tekst aanwezig. Hier was iemand bezig die niet aan zijn zinnetjes sleep, niet zijn woorden woog, maar die ze voortschopte als onwillige honden. De zweep erover, lamzakken, slapjanussen. En ondertussen hoorde je die arme ingenieur voorthameren, hij kon het nauwelijks bijhouden, maar hij moest voort, voort. Misschien werd hij zelfs wel geslagen of uitgekafferd, je hoopte eigenlijk van wel. Dat alles voelde je, hoorde je in watje las.

'Essays' schenen het te zijn, maar ze hadden niets te maken met de gelijkmatige kennisoverdracht van de gebruikelijke schrijfdocenten en docent-schrijvers die met zo'n brutaal Frans woord hun brave werkstukken kennelijk van een avontuurlijk cachet proberen te voorzien. Nee, hier werd de term weer geladen met zijn oorspronkelijke, door Montaigne geijkte betekenis van pogingen. je suis moi mesme la matière de mon livre.' Essays wer-

den door de grote egosoof letterlijk opgevat als pogingen om zichzelf al schrijvende te gaan begrijpen. De schrijver dient niet het onderwerp, het onderwerp dient de schrijver. Ook in *Aangeraakt door goden* is dit de inzet. Het zijn pogingen om in de zee van sensaties en ervaringen het wrakhout van de taal te vinden om zich aan vast te kunnen klampen. De essays in dit bock handelen over, ja waarover eigenlijk, er wordt hier zovéél overhoop gehaald, hier is een schrijver bezig tot het binnenste van zichzelf door te dringen, zichzelf open te leggen om de wereld te kunnen begrijpen.

De goden die hij bij zijn afdaling in zijn binnenste aanroept, Sartre en Mulisch, fungeren als een soort gidsen die hem gelijk Vergilius Dante begeleiden in de zielenschemering van de woordloze verwarring, de sprakeloze onmacht, het knarsetandende onvermogen.

Wat je ook van Wessel te Gussinklo leest, verhalen, romans en nu dus essays, het valt meteen op dat er in dit universum alleen sprake is van een binnenkant, Alles wat er optreedt, gebeurt in hemzelf, Er is bij deze schrijver geen huid die scheidt. Geen zeef, geen filter die het eigene en het andere uit elkaar houdt, de hele werkelijkheid kiepert zo bij hem naar binnen, raakt in no time alle zenuwen die er zijn. Er is geen afstand, steeds is er alarmerende bedreigdheid, er dringt zoveel onvoorziens tot hem door, hij raakt de greep voortdurend kwijt. Niets mag hem ontgaan, elk dingetje of gedoetje gaat hem onmiddellijk persoonlijk aan, is meteen van het hoogste, het meest urgente belang.

Het persoonlijke wordt in een dergelijke consternatie al snel tot een vreemd, onherbergzaam land, waar de schrijver slechts met moeite in doordringt en regelmatig verdwaalt. Hij heeft, in dat onbekende gebied, de gestalte van een ander nodig om zichzelf te kunnen zien, Sartre en Mulisch in dit geval dus, die hem vanuit hun ongenaakbaarheid even hebben aangeraakt, hier ben ik, nee hier, hier, kijk dan, hier, en hem een weg lieten zien die hij anders niet had gevonden. Want de jongeman van voor de goddelijke aanrakingen is een radeloze gevangene van zichzelf, opgesloten in een vreemde wereld, bonkend op alles en iedereen om eruit te kunnen. Zijn wereldbeeld is een vijandbeeld: door alles en iedereen wordt hem de weg versperd. Een fikkiestoker, een dwangmatige ruziezoeker is hij, een verzetsman op zoek naar een oorlog, een terrorist die op alles een bom als enig antwoord heeft. En dan is daar plotseling Sartre, die voor die toestand van totale radeloosheid namen heeft, verklaringen die het idiosyncratische te boven gaan, die er een universele allure aan geven: de mens is geworpen, leest hij, maar hij kan een keuze maken, met superieur inzicht en overzicht worden er grote lijnen getrokken en verbanden gelegd, alles blijkt verklaarbaar.

Maar zinloos bleef het allemaal even goed, dus met het vuur dat aan de goden werd ontstolen werden wederom burgereigendommen in de hens gezet in Utrecht en omstreken, want als het allemaal geen zin had, kon je het evengoed vernielen.

Pas wanneer Mulisch verschijnt, de magiër onder de Gussinklose goden, bieden de verklaringen behalve betekenissen ook zin. De schrijver als schepper van zichzelf, die het particuliere verheft tot kracht van wet, die heerst over de wereld als een kind over zijn dromen.

Het zou mooi zijn als het zo kon eindigen, met woorden als ‘heersen’ en ‘dromen’, maar zo is het natuurlijk niet. Niet voor Wessel te Gussinklo. Schrijven is voor hem geen antwoord aan de wereld, geen laatste woord met een punt erachter, Het is bij hem - met een parafrase van zijn geliefde Nietzsche-citaat - een immer voortgaand

gesprek tussen hem- en zichzelf, Zijn wijze van schrijven heeft iets van wat bij Wagner *die unendliche Melodie* heet: eindeloze modulaties en variaties om hetzelfde steeds anders, het andere steeds opnieuw, om steeds in majestueuze pogingen te blijven benaderen wat ten diepste, wat in de kern onverwoord zal blijven.

Ik dank u voor uw aandacht.'

P.F. THOMÉSE

Wessel te Gussinklo, *Aangeraakt door goden*. Amsterdam, Querido, 2003

# Bzzlletin
# Poezie

## Snijdt dit lied?
## Over *In het groene licht* van Gilles Boeuf

De lezing en de ervaring van bepaalde gedichten dwíngen tot reflectie over de werking van poëzie. Gedichten kunnen zo werken dat ze ‘het mechaniek van de ontroering’ in beweging zetten en leiden tot de reactie ‘mooi, maar dat is het woord niet’(Rutger Kopland). Er zijn echter ook gedichten die in eerste instantie zo weinig teweeg brengen dat zij uitsluitend leiden tot gepeins over de aard van poëzie.

In *de Volkskant* (7 februari 2003) vroeg Herman Franke zich af: ‘Wanneer wordt een verhaaltje een gedicht [...]?’ Zijn conclusie ligt voor de hand: naarmate gedichten sterker op in mootjes gehakte verhaaltjes lijken, worden ze zwakker.

Dan citeert hij, als voorbeeld van het tegenovergestelde, een gedicht uit *Daar ligt het* van Eva Gerlach, de dunne bundel die verscheen ter gelegenheid van de vierde gedichtendag:

> ***Val***
>
> Een boom lag op de weg waarover wij
> liepen jij en ik. Er zaten kleine
> gaten rondom in zijn gepelde lijf
> en toen wij op hem stapten barstte hij
> tweemaal open. Door de kieren kwamen
> imago's aangekropen hemelsbreed,
> de stroom in hem een zwerm. Wij konden geen
> kant uit, stonden in het ongetemde
> verhout, iets maakte ons van oor tot oor
> eetbaar. Hart, zei je, gauw, wij lopen door.

Het is natuurlijk een anekdotisch gedicht, waarvan ‘het verhaaltje’ nauwelijks reconstructie behoeft, maar Franke heeft wél gelijk wanneer hij vaststelt dat het verhaaltje hier door de poëzie verdrongen wordt. De zenuwachtige angst, de bange nervositeit die de situatie opgeroepen moet hebben, wordt door het gedicht opnieuw teweeggebracht. Dat kan doordat Gerlach in het overigens probleemloos te lezen en te begrijpen gedicht de onrust deel laat uitmaken van de *taal*. Tijdens de eerste twee zinnen is er (nog) nauwelijks iets aan de hand en loopt de grammatica keurig in de pas (hoewel de metafoor ‘lijf’ alvast een voorschot neemt op wat komen gaat). In de derde zin heeft ze het woord ‘insecten’ vervangen door het veel omineuzere ‘imago's’ en achter de komma laat ze de persoonsvorm ‘werd’ weg. De ontmoeting met de gruwel van de eigen sterfelijkheid maakt dat er een van oor tot oor reikende grijnslach dóór de tekst heen schemert - zonder dat die genoemd wordt. Zo'n verhaaltje wordt dus poëzie (in de woorden van Herman Franke), omdat het ‘wringt en schuurt en woorden dolt.’ Zelfs het onbestemde van een woord als ‘iets’ wérkt: wat de situatie, het gedicht zo dreigend en onrustbarend maakt, blijft ongrijpbaar.

Wat gebeurt er wanneer de taal in gedichten níet wringt en schuurt?

Een titel als *In het groene licht* van Gilles Boeuf roept reminiscenties op aan natuurtaferelen in de gedichten van bijvoorbeeld Peter van Lier, Herman Gorter en

Hans Faverey - allen dichters die een zintuiglijke ervaring van hun gedichten mogelijk ma(a)k(t)en, doordat hun taalgebruik door een persoonlijk patina gekenmerkt wordt. Dat nu ontbreekt in de poëzie van Gilles Boeuf vrijwel geheel, Hij levert onpersoonlijk getoonzette beschrijving-

en van wat zich ‘in het groene licht’ bevindt. Van de strekking van zijn poëzie krijgt men wel een vermoeden: ‘een ver klinkend lied omspeelde / het uiteengaand geheel’. Enkele keren is er sprake van ‘verzamelen’ en ‘het bewaarde’. Maar noch het verzet tegen het ‘langgerekt uiteengaan’, noch het omspelen daarvan wordt in de *taal* voelbaar gemaakt. De gedichten zijn voornamelijk vlakke beschrijvingen, verzamelingen inderdaad, waarin nauwelijks iets opklinkt, Het spannendste dat Boeuf zich veroorlooft is hier en daar een stevig enjambement (‘sneeuwwit verwachten / luchten boven de rivier / schuivende brokken ijs // het bewaarde // boven // in de afgesloten kamer / de kruik staat nog op tafel’) en een enkele maal een omkering van een woordvolgorde (‘afgewend / de paarden naar de weide gaan’; ‘en laag bij de grond / kraaien volgen elkaar’). De ontregeling die hier even plaatsvindt heeft echter niets te maken met een communicatiestoornis die de inzet van het gedicht zou zijn en die de lezer een langzaam lezen oplegt, waardoor het gedicht zich alsnog op een andere manier ontvouwt. Er wordt nauwelijks iets geproblematiseerd, geromantiseerd of verstoord.

Dit gedicht is opgedragen aan J.C. van Schagen:

de zon glijdt over het strand

grijze zee in het licht
de ekster op de struik
in het licht

het grote schip vaart langs

in de nacht in de duinen
van ver gekomen stemmen

overdag
met de zon op het strand
en de stemmen gedempt
in de schaduw

Het lijkt me vrijwel uitgesloten dat de opdracht een vriendendienst is: Van Schagen stierf in 1985 en Boeuf is in 1970 geboren. Het ligt voor de hand om de opdracht als een vingerwijzing te beschouwen. Maar in welke richting? Van Schagen debuteerde in 1925 met de vele malen herdrukte klassieker *Narrenwijsheid*, een bundel gedichten en prozaschetsen, sterk gevoed door pantheïstische opvattingen: ‘Niets is dat niet goddelijk is / daarom wil ik niets uitzonderen’. Boeufs poëzie heeft echter niets van Van Schagens geraffineerde combinatie van hooggestemdheid en nuchterheid (die ook het werk van Dèr Mouw kenmerkte), diens muzikaliteit, of zijn ironische distantie.

Heeft Boeuf iets herkend in Van Schagens filosofische inslag: ‘ik ga maar en ben’? Het gevaar van deze opvatting zit in het woord ‘maar’, dat, zo gebruikt, al snel alles indifferent maakt, Zo is er in een gedicht van Boeuf sprake van ‘iets ouds // iets wat nog komen zal / en roept’ - en ik stelde vast dat het ongrijpbare van ‘iets’ (in tegenstelling tot dat van Gerlach) me volkomen koud liet en dat ik langer nadacht over de slotregels van dat gedicht: ‘en in het grijs / raak ik de struiken aan', omdat ik mezelf betrap op de hoop dat die aanraking een kort ogenblik het kaalgeslagen stoïcisme doorbreekt. Boeuf veroorzaakt die onverschillige reactie door zijn lauwe taalgebruik: ‘iets wat nog komen zal’, 't zal wel. De spanning die door het onpeilbare

van ‘iets’ opgeroepen zou moeten worden - want dat dát de bedoeling is, begrijp je wel - ontstaat domweg niet, doordat de woorden nergens wringen of schuren.

In de loop van de tijd ontwikkelde Van Schagen in zijn literaire en beeldende werk affiniteit met de eenvoud en de bondigheid van Japanse kunst, zoals de haiku. Aan mij is de veronderstelde subtiliteit van dit soort gedichten, zoals het navolgende van Boeuf, niet zo besteed: ‘blauwe bloemen in de kamer / zachte scheuring / in het water // langzaam drijft een witte vis’.

Boeuf schreef dat zijn lied ‘het uiteengaand geheel’ ‘omspeelde’, maar zijn gedichten zingen nergens en spelen nauwelijks, zij bevatten voornamelijk opsommingen van wat er is ‘in het groene licht’. Wat er ‘in het groene licht’ is - populieren, uitgebloeide rozenperken, de voddenman, met de voeten op het zand / de kinderen - dat alles heeft mijn onverminderde aandacht, maar eerder wens ik het te zien vanuit Van Schagens vroege pantheïsti-

sche blik dan vanuit de vlakke optiek van Boeuf. Als hij tot uitdrukking wilde brengen dat er nu eenmaal is wat er is, dan is hij daar in geslaagd, maar ik vrees dat hij met de formulering ‘zon op mijn armen’ denkt de essentie van dat gevoel geraakt te hebben. Als hij daarmee wil uitdrukken dat de essentie (door hem) niet te raken is, dan is hij daar in geslaagd. De laatste drie woorden van de bundel zijn: ‘snijdt een lied’. Het zijn niet de liederen die snijden, het is het grijze van de verzameling dat pijnlijk is.

RON ELSHOUT

Gilles Boeuf, *in het groene licht* Gedichten. Amsterdam, Meulenhoff
Eva Gerlach, *Daar ligt het*. Amsterdam/Rotterdam, De Arbeiderspers/Poetry International 2003.
J.C. van Schagen, *Narrenwijsheid*. Amsterdam, Quendo 1968[5].

## Wij zijn maar dieren van de grond
## Over *Kop van het Hoofd* van Peer Wittenbols

De kern van Peer Wittenbols' eerste bundel, *Slaapschuld*, was een oude vrouw die gevallen was toen ze de televisie wilde uitzetten. Door haar hoge leeftijd, de pijn en overgewicht kon ze niet opstaan en de lezer maakt de laatste zeven uur van haar leven mee, in een op eerste gezicht willekeurig lijkende, maar bij nader inzien strak geregisseerde, stroom herinneringen, associaties en liedjes. Opvallend was Wittenbols' beheersing van verschillende taalregisters.

In *Kop van het Hoofd*, zijn tweede bundel, is de kern ruimer, De ondertitel luidt: ‘Een Brabants continuüm’: en de titel is dan ook volgens het eerste gedicht een plaatsbepaling (we bevinden ons in de buurt van Bergen op Zoom). Dat betekent dat deze bundel minder strak gecomponeerd is dan *Slaapschuld*. Er zijn dertien losstaande gedichten (jeugdherinneringen) en twee reeksen. De eerste reeks speelt zich af aan de zelfkant van de maatschappij, de tweede in Reymerswale, waar blijkbaar in 1682 de Schelde met desastreuze gevolgen overstroomd is. Door de dramatische setting stond ‘het verhaal’ in *Slaapschuld* sterk onder spanning, daarvan is in *Kop van het Hoofd* natuurlijk veel minder sprake. In weerwil van het woord ‘continuüm’, dat een ononderbroken, aansluitend geheel suggereert, is niet alleen ‘het verhaal’ minder geconcentreerd, dat geldt ook voor de afzonderlijke gedichten, die omwille van het Brabantse decor meer om een Breugheliaanse toonzetting vroegen - en die dan ook kregen.

De burleske toon, die in de traditie van de dodendans Von der *mollenfeeste* van Anthonis de Roovere staat, biedt meestal een macaber feest, De ‘Kankan *voor zeven dode tantes en alvast voor nummer acht*’ stampt, swingt en *rockt around the clock* als een carnavalskraker, of als Paul van Ostayens ‘Boerencharleston’, maar ondertussen moeten de tantes met knobbels in hun bobbels naar de dokter hobbele:

Tantes kanne danse
Kanne danse thuiskankan

Klokklok-slok op
Rok op
Rok rok
Klok rond

Kotse mette knotsknieën
Botse mette borste
En mette botte

Hop hop
Nou kannut nog
Danse danse thuiskankan
[...]

'Nou kannut nog' - alle vrolijkheid is dan ook opgelegd, want het staccato uitgeschreeuwde advies 'Nu nie manke, nu nie janke/Pak mekander bij de flanke' is aan dovenmansoren besteed. Het eind van het lied is onverbiddelijk:

Dikke tantes kanne hoeste
Dikke dikke hoestbonbon
Gierende grienende
Gierende grienende
Gierende grienende

Het daaropvolgende gedicht begint doodleuk met de vraag: 'Geen nieuws verder?' Er is dus veel te lachen, maar onder de humor zit een rauwe wereld die Wittenbols opnieuw in verschillende registers benadert en het is daarbij opmerkelijk hoe hij de toon van een gedicht 'de inhoud' laat beïnvloeden, Op de een of andere manier ziet Wittenbols kans steeds 'vals' te zingen. Hij zet toon en inhoud op spanning, bijvoorbeeld door in het hierboven geciteerde gedicht een quasi-vrolijke toonsoort te kiezen, waarmee het onmiskenbaar is dat hier de angst overschreeuwd wordt, Elders door al even quasiachteloos te formuleren, waardoor de 'mededeling' des te harder aankomt: 'De dochter stierf jong genoeg / om vaders trouwpak / een tweede vak te leren.' Het is niet te ontkennen dat een gedicht over een vader, die zo invalide is dat hij bij wijze van communicatie alleen nog maar kan snuiven ('Hij konnalenig mar snuive') en die daarom op zaterdag door verpleegster Hennie van 'Twitgelekruis' 'die niemir bij de babies / mogkomme / omdazze veulste ruw war' en 'dienouw alenignog/op bejaarde/en lamgeschrokkenen / magzitte' 'gewasse wier', nóg smeriger en schrijnender (én humoristischer) wordt, *doordat* het in een 'fonetisch' weergegeven streektaal geschreven is.

Evenals Hugo Claus kan Wittenbols zijn lied en daarmee de taal via gespeeld nonchalante associaties laten ontsporen en deze daardoor des te effectiever laten werken, Wanneer ene Preskop een 'ongelogen prachtig meisje' heeft zien fietsen en 'een man met een zachte snor / zijn kinderen kussen', dooft hij eerst zijn oren met zijn knuisten, maar:

Maar toen klonk daar: 'Hulde aan Het Brulspeer.'
'Het Brulspeer! Het Brulspeer!' repeteerde de pres-
kop dan

en rijst werd krijsen, hij krijste: ‘Ruikers, Bruidsuiker,
Buikstuipen, Wittebrood, Wintersnood, Dood...’
Men riep: ‘Genoeg! maar Genoeg werd Goesting,
Gonorroe, Groeten de Reu, en de Teef
en dan beierde de klok nog: ‘Bimbam,
Teef in de verte, Teef in de verte...’

Zoals het prachtige meisje verandert in een teef, zo verkeert ‘minziek’ in ‘manziek’ en ‘maanziek’ en ‘dorst’ in ‘korst’ en ‘koorts’ - waar eigenlijk veel gedichten in eindigen, want het is een koortsig wereldje daar in Kop van het Hoofd, dat vaak in zeer beeldende taal gevangen wordt. Evenals in *Slaapschuld* zijn Wttebols' beeldspraken sterk. Abortus wordt gepleegd met ‘paplepel, haaknaald, oliepeilstok’, waarbij vooral de ‘paplepel’ suggereert dat het volk van de Pin al vroeg leert hoe dat moet - en de gevolgen worden associatief redenerend gruwelijk zichtbaar gemaakt:

je kunt ze bezig zien
ze lokken het fruit uit hun buik
met petroleumlicht, petroleumlucht,

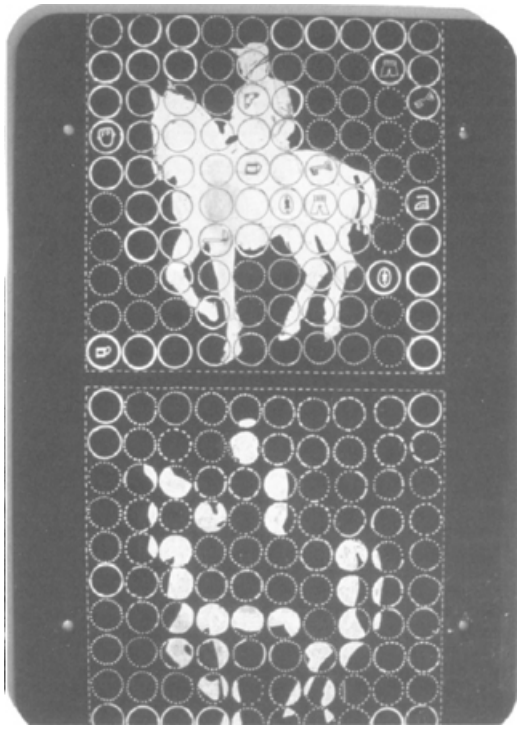
Bosbessensap moet je maar denken.
Bramensap moet je maar denken.

In de twee reeksen, ‘Wamsteker’ (een randfiguur die voor het eerst een prostituee bezoekt, hetgeen dan ook prompt verkeerd afloopt) en ‘Wana’ (een heks die het gebied vervloekt, omdat haar drinkwater geweigerd wordt met een watersnood als gevolg), buit Wittenbols andermaal zijn talent als theaterschrijver uit, Hij bezit het vermogen in korte portretten en scènes adequaat een verhaal te vertellen en daarmee de Pin van een geschiedenis te voorzien, Evenals het heden is dat geen fraaie. Het omslag van de bundel toont een man met het masker van een varkenskop. De huid die daaronder nog zichtbaar is, is gehavend. De carnavaleske humor waarmee Wittenbols de taal, geschiedenis, het landschap en het volk van Kop van het Hoofd te lijf gaat, kan de daaronder liggende onbehouwen, niet zelden grimmige en bij vlagen huiveringwekkende werkelijkheid nauwelijks bezweren, doordat hij die aan alle kanten eronderuit laat kieren. ‘Zo went een mens geeneens meer / aan zijn eigen jeugd,’ Na de laatste reeks staat er nadrukkelijk ‘EINDE’. Ik geloof er geen pest van.

RON ELSHOUT

Peer Wittenbols, Kop van het *Hoofd Een Brabants continuum*. Amsterdam, De Arbeiderspers 2003.
(Peer Wittenbols' *Slaapschuld, gedicht*. Amsterdam, De Arbeiderspers 2000 werd besproken in *BZZLLETIN* 277, april 2001)

**Willem Broens** ***Daarbuiten geen toegang voor ruiters VIII***



# [Nummer 288]

## Voor de lezers
## *van de redactie*

H.C. ten Berge is dichter, prozaschrijver, essayist; daarnaast was hij indertijd de drijvende kracht achter het literaire tijdschrift *Raster* en was en blijft hij een aandachtig pleitbezorger voor literair werk uit andere talen. Niet in de minste plaats valt daarbij te denken aan zijn inspanningen de mythen en sagen uit noordelijke culturen te ontsluiten.

Het oeuvre van Ten Berge is een mijlpaal in de Nederlandse modernistische literatuur. Zijn poëzie getuigt van een zeer specifieke opvatting en dat geldt ook voor zijn proza, dat zich door de '*patchwork*structuur' onderscheidt van lineair vertelde verhalen. Het werk van Ten Berge is geprijsd en geprezen, het is soms verguisd, maar het is - kortweg - een niet weg te denken factor in de Nederlandse letteren. Met dit dubbelnummer wil de redactie van *BZZLLETIN* dat werk opnieuw onder de aandacht brengen van het literair publiek, middels essays die, soms persoonlijk en vaak diepgravend, ingaan op verschillende van de hierboven genoemde aspecten van het proza en de poëzie van H.C. ten Berge. Dat daarbij één van de opmerkelijkste, maar tevens te weinig opgemerkte poëziebundels - we doelen op Ten Berges *Texaanse* elegieën - veel aandacht opeist, is een simpele daad van rechtvaardigheid en dus mooi meegenomen.

Recente publicaties, zoals het derde deel van de Moortgatromans en de dichtbundel Oesters & *gestoofde* pot, laten zien dat de auteur nog niet 'klaar' is. En dat geldt, gezien de hierbij gepresenteerde leeservaringen, ook voor zijn lezers.

# H.C. ten Berge
# *Het grote lak*
# Een fabel

## 1

Raaf bezat weinig van waarde:
een zaklamp, een mesthoop, een morsig pak veren.

Het was donker en leeg op de aarde

Wat hij wou zien, moest hij maken:
Een vogel, een mens, een vrouw
die kon baren, een esdoorn, een zee-
baars met kaken, een hommer
die rond zwom met dodelijke scharen.

Raaf wilde niets leren.
Hij had geen geheugen en nauwelijks verstand.
Naar zijn geslacht moest men raden,
zijn dievenklauw werd desgewenst een meisjeshand.
Het krot waarin hij woonde heette ‘Nooitgedagt’.

## 2

Alvorens het daglicht het daglicht aanschouwde,
werd het als gloeiende bal
tussen afval, oud speeltuig en gore
kluiven gevonden.
Wat op de grond lag, gaf hij een schop
(dat kon hij nooit laten).
Raaf trapte zo hard dat de vuurbal omhoog
vloog en door het rookgat ontsnapte.

Zo werd het licht op de aarde -

waarna hij, vervuld van zichzelf,
in een modderpoel
met zijn spiegelbeeld trouwde.

**3**

Hij zat naast zijn beeld op een tak
in een boom die hij eerst had geschapen.
Ravenkak, drie voet hoog om de stam, was
de spijs waar hij gretig zijn snavel in stak.

**4**

Raaf was jaloers. Zijn vraatzucht
kende geen grenzen.
Hij beloerde de mensen en nam ze
te grazen, sloeg er één dood
voor hij zelf werd geslagen.
At van het vlees, boerde voor twee
en zat nog maar net
op het lijk uit te blazen,
of hij kreeg al weer trek in een hap
die, naar hij zei,
de rattensmaak van een Big Mac evenaarde.

Raaf spoog en bedroog,
en had lak
aan wat leefde, ademde
zong en bewoog.
Er was niets dat zijn nachtrust verstoorde.

Raaf had geen mening
Hij vrat, stal en moordde
‘waardoor ik alles vergeet!’ raspte hij,
‘Mijn voorkeur gaat uit
naar een voedzaam en vlezig dieet!’

Het ging zoals het gaat,
Het ging zoals het hoorde.

**5**

Er hing hem steeds iets boven het hoofd:
Een valbijl. Een vleesmes.
Soms een pijp lood.

Werd hij gepakt
dan brak men zijn poot, schroeide
zijn veren en schoor men hem
kaal. Zijn neus werd op zijn rug
geplakt, hij werd gehangen
en daarna in mootjes gehakt.

Hoe hoger hij klom, hoe dieper hij viel.
Maar sluw als hij was,
bleek hij nimmer voor één gat te vangen.

Raaf jammerde, schreeuwde, vermurwde
de harten, deed zich voor als schlemiel
of trad op
als De Man van Ondraaglijke Smarten.

Hij verrees uit de dood, sterk
vermagerd, zwoer wraak
bij excreten van slangen,
en wroette onmiddellijk naar maden,
wormen, en aas
dat in staat van ontbinding verkeerde.
Nooit meer zou iemand
de kaas van zijn brood
of hij werd voor de honden gesmeten.

**6**

Hij deed een greep naar de macht:
De dieren der democratie werden
- niet zonder bijval van velen -
verkracht in de raven-arena,
waar duizend camera's onverdekt
elk detail van zijn act registreerden.

Raaf was op slag
een groot man, een geziene
tiran wiens stompzinnigheid
iedereen boeide:
Zijn verschijning, alsook de verkondiging
van de ravendoctrine,

werd dag & nacht op het beeldscherm herhaald.

Het grote lak in hem groeide

## 7

Raaf was een held van het volk.
dat hij zelf naar zijn beeld had geschapen.

Hij kraste: ‘Fatsoen is geen doen!
En: ‘Wacht op mijn daden!’

Zijn stem werd geprezen,
men hoorde bel canto, een helder zoet lied:
‘Krôk-krôk! Ik ben de wereld,
de aarde kan mij niks leren!’

Raaf kreeg het druk.
Wat gemaakt was
moest ook weer stuk.

Een kind kon zien
dat hij het boze oog
aan wrok en wanen paarde.

## 8

Op zekere dag
schoot hij zonder pardon
de zon als een kleiduif
aan scherven.

Het hemellicht doofde,
elk uitzicht verdween.

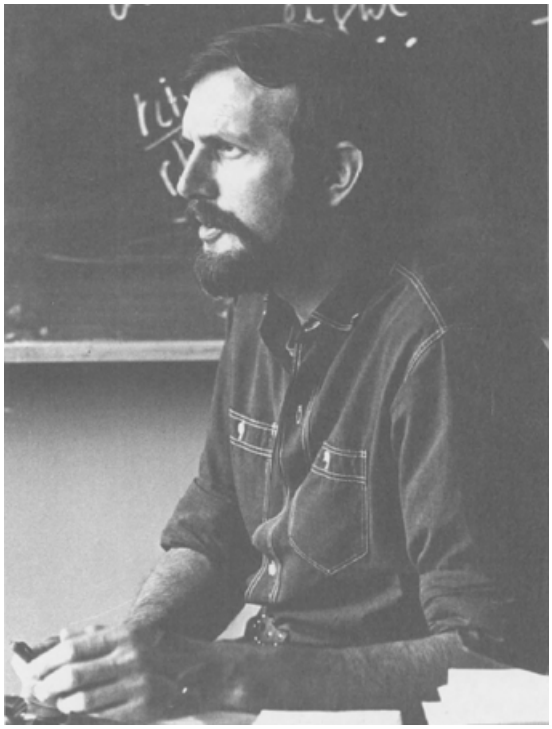
Raaf vroeg zich af
hoe dat kon.
Hij spoog op de grond en vloog weg
met gerafelde veren.

De inktzwarte ruimte

sloot zich voorgoed om hem heen.

Alles kwijnde, verstijfde, stierf af.
Ook wormen en maden bevroren.

Het was weer donker en leeg op de aarde



Docent aan de Academie voor Beeldende Kunsten, Arnhem, januari 1971 (foto: Fransje Berserik)

## Yves van Kempen
## *Een onthaast taalomnivoor*

**H**ij is een monument in de Nederlandse literatuur, maar je zou hem evengoed het tegenbeeld daarvan kunnen toedichten, dat van een literaire nomade, een nieuwsgierig en rusteloos zwerver op zoek naar wat hem boeit en inspireert in de wereld van het woord.

H.C. ten Berge (1938) is een literaire alleseter. In 1964 debuteerde hij als dichter met *Poolsneeuw*, een intrigerende bundel waarmee hij onmiddellijk naam maakte. Het is een veelzeggende titel: het woord is onmiskenbaar een embleem voor zijn schrijverschap. Dat onderstreept hij nog eens in zijn autobiografisch essay *In de kloostertuin geschreven* (1987), een terugblik op zijn literaire activiteiten. 'Sinds dat eerste jaar is het motief van de koude, het wit en de leegte nooit helemaal afwezig geweest in wat ik schreef, waarmee dus niet gezegd is dat ik als persoon voortdurend in de kou wil zitten. Het gaat om landschappen, klimaten, die een mentale gesteldheid weerspiegelen.' Inderdaad, in een groot deel van zijn werk zal de wisselwerking tussen binnen- en buitenwereld, het samenvloeien daarvan, het in elkaar op laten gaan van innerlijkheid en natuurlijke ruimten - lege woeste landschappen, barre noordelijke gebieden of woestijnen - een steeds weer terugkerende fascinatie blijven.

Behalve als dichter bouwt Ten Berge al vrij snel een reputatie op als romancier en essayist van betekenis. Hij doet verder vertaalwerk, is mytholoog en gedraagt zich als een reiziger die van tijdslimieten geen weet heeft. Heden en verleden zijn voor hem relatieve begrippen, daarbij is hij ook nog eens kosmopoliet. Een globetrotter die allerlei landen en streken doorkruist, Texas, Polen, Alaska, Groenland, Mexico, en uit al die windstreken neemt hij uiterst interessant literair materiaal mee naar zijn Nederlandse adres. Toch verklaart hij in *De honkvaste reiziger* (1995), een reeks verhalende, dan weer kritische, essayistische en dagboekachtige stukken en notities, doodleuk dat hij nooit een stap buiten zijn eigen achtertuin heeft gezet. Wanneer zijn vrienden hem op de toendra of in de woestijn waanden, zo schrijft hij daar, heeft hij zich afgezonderd in schuur of kippenhok om er, met atlassen en documentair materiaal over verre oorden en ternauwernood gekende gebieden onder handbereik, met de pen als reisleider en de woorden als coördinaten, zijn gefingeerde tochten in kaart te brengen. De jachtigheid van het moderne leven ontvluchtend creëert hij er voor zichzelf een ander soort tijd-bewustzijn. Zoals de schriftloze volkeren van weleer duikt hij dan onder in een cyclische tijdsbeleving, en geeft zich soepel over aan de kringloop en de idee van een eeuwige droomtijd. Dat is Ten Berge ten voeten uit: zich niets

gelegen laten liggen aan de waan van de dag, onmodieus zijn, zich Oost-Indisch doof houden voor het ijlingse loven en laken van de rusteloze modejagers, zoals dat bij Lucebert heet. Want alleen ver weg van de zichzelf overschreeuwende wereld, in de stilte van de ambachtelijk werkplaats, altijd en overal een plek voor reflectie, de bibliotheek van het leven, weet hij zich als schrijver dichter bij de essentie van het reizen - dat zozeer een beeld is voor de beweging van het leven zelf - dan de toerist die met reisgids en fototoestel de werkelijkheid in een snapshot probeert te betrappen.

Dat is de waarheid achter die schitterende leugen van onbeweeglijkheid. Natuurlijk heeft hij wel degelijk jaren lang rondgetrokken door al die contreien. Hij weet maar al te goed dat de werkelijke reis nog maar nauwelijks begint bij de eerste voorbereidingen en even later het vertrek, maar altijd achteraf ontstaat, in de verwerking ervan bij terugkeer. Zij krijgt daar werkelijk gestalte in de verhalen waarin de ervaringen en belevenissen op hun plaats vallen, in de werkelijkheid die verbeelding heet. De kwaliteit van die verbeelding in al haar facetten is een sleutel tot het werk van Ten Berge. Op basis daarvan zoekt hij, gulzige en omnivore lezer die hij is, daarnaast een onvoorwaardelijk gepassioneerd taalgenieter, zijn literaire geestverwanten zorgvuldig bij elkaar. Het zijn allemaal op hun eigen manier woordvirtuozen. Herman Gorter, Maurice Gilliams, Paul Valéry, Ezra Pound, Lidia Ginsburg, Kenneth White, F.C. Terborgh, Cesare Pavese, om slechts een aantal namen te noemen.

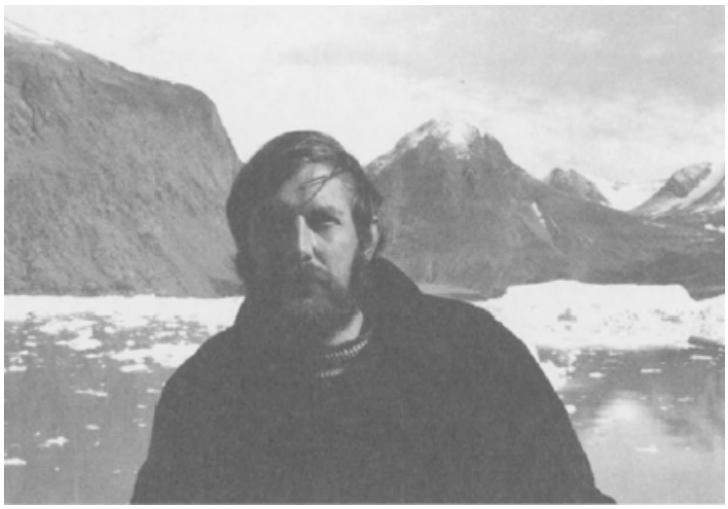
Met hetzelfde gemak als waarmee hij landsgrenzen en tijdsafbakeningen overschrijdt en negeert, switcht hij al schrijvend tussen de diverse literaire genres, confronteert die met elkaar en maakt ze als in een mozaïek tot een geheel. Vertellen, dichten, essayeren, vertalen, het is hem allemaal zo vertrouwd als zijn reiskoffer. Schrijven is voor Ten Berge een manier van leven en herbeleven. Taal is zijn adem, de schrijvende hand zijn leidsman, een avontuurlijke reisleider die ongekende gebieden in en voor hem opent. Van die ervaringen doet hij verslag in de vorm van berichten. Levenstekens zijn het, en dat zijn onherroepelijk altijd ook doodssignalen, om op de titel van zijn eerste essaybundel te variëren, waarin enthousiasmerende beschouwingen zijn opgenomen over zulke uiteenlopende onderwerpen als dans, muziek, kapitalisme en creativiteit.

In 1965 leidt de eerste kennismaking met een reeks authentieke Indiaanse kronieken en oude poëzie uit Mexico tot een cultuurschok die in zijn werk nog lang zal naklinken. Voor het eerst leest hij verslagen over de Spaanse verovering van Amerika, gezien door de ogen van de slachtoffers. Daarmee is de kiem gelegd voor een etnologische belangstelling die, door zelfstudie gevoed, uiteindelijk zal leiden tot een aantal uiterst interessante publicaties, te beginnen met *Poëzie van de Azteken* (1972). Zijn interesse voor de

mythen en fabels uit de wereld van Noordwest-Amerikaanse indianen en eskimo's brengt hij onder in het drieluik *De dood is de jager* (1974), *De raaf in de walvis* (1976) en *Siberiese vertellingen* (1979). Over zijn verblijf in een eskimodorp vertelt hij in het boeiende verhalentableau *De beren van Churchill* (1978).

Zijn verzameling mythen is een juweel van orale vertelkunst uit de jaren waarin de tragische teloorgang van de Indiaanse samenleving een feit begon te geworden. Het gaat hier om vertellingen waarin de oervorm van het verhalen nog in al haar diversiteit opklinkt en de ongepolijste verbeeldingskracht van de rurale volkeren bij een onbevangen lezer van onze tijd de grootst mogelijke verwondering opwekt. Zaken als uitleg en psychologisering spelen daarin geen enkele rol. Daar tegenover krijgen het onvermoede, het grillige en onverwachte voortdurend een kans: de abrupte wending, de plotselinge breuk en rauwe, vaak scabreuze uitdrukkingskracht die hemelsbreed verschilt van wat we bij het denken en waarnemen van de moderne burger vinden passen. Zo openen deze mythen een wereld die alleszins als louterend dan wel als subversief kan worden ervaren, zeker gezien in het perspectief van het rigide stramien waarin de Nederlandse roman zo langzamerhand verzeild is geraakt: dat van de enkelvoudige vertelling met zijn strakke regiem van hoofdpersoon, daaraan ondergeschikt gemaakte nevenfiguren en een psychologisch, dan wel verhaaltechnisch correct plot. Ik heb niet de indruk dat Ten Berge met de presentatie van deze circumpolaire mythen een maatstaf heeft willen stellen voor de verbeeldingskracht, hoe schrijnend ook de lectuur ervan het deficit van de creativiteit in een moderne, geïndustrialiseerde samenleving demonstreert. Toch krijgen deze vaak even wonderlijke als absurde geschiedenissen een betekenisvolle plaats in de poëzie en het proza van zijn hand. Een goede verstaander heeft dan slechts een half woord nodig.

Gedachten detecteren en markeren langs lijnen van generaties, van oud en nieuw, denken in generatieconflicten of kloven, zoiets moet Ten Berge volslagen vreemd zijn. Hij houdt het, wat zijn literair en maatschappelijk engagement betreft, liever bij mentaliteiten waarbij hij zich thuis voelt, en die komen niet per definitie overeen met de leefwereld van tijd- of leeftijdgenoten. Afgaande op tal van zijn gedichten heeft hij een zwak voor de middeleeuwen, en daarin vooral de twaalfde en dertiende eeuw, een periode waarin de minnezangers, katharen, troubadours en vaganten hun hoogtijdagen kenden. Onder hen is Hadewijch, de legendarische mystica, die vanwege haar scherpe geest, haar directheid en felheid van formuleren een tijdgenote zou kunnen zijn, een ijkpunt:



Augustus 1972 In een Groenlandse fjord dichtbij de ijskap waar de novelle ‘Notities van Nemo’ zich afspeelt

> Hadewijch en haar religieus-maatschappelijke tegenvoeter, de zwervende anonymus, werden beide tot beminde tijdgenoten. Als representanten van dezelfde cultuur namen ze extreme posities in die ik in mijn werk thematisch poogde te verbinden. Landschap, jaargetijde en klimaat (het wintert ongenadig in hun verzen) traden daarbij dikwijls op als het natuurlijke decor waar tegen de extremen zichtbaar werden en waarin ze zich zo nu en dan daadwerkelijk verbonden. Schrijvend in een andere eeuw liet ik ze verschijnen in de context van de tijd waarin wij zelf pogen te overleven.

Ten Berge is een oeuvre-auteur. Alles wat hij schrijft, of het om romans gaat, verhalen, essays of gedichten, maakt deel uit van een groter geheel. Zijn tot 1993 gepubliceerde gedichten, waaronder de indrukwekkende *Texaanse elegieën* (1983) - een reeks klaagzangen die zonder meer tot de top van onze literatuur uit de vorige eeuw behoort - bracht hij onder in de verzamelbundel *Materia Prima, gedichten 1963-1993*. Essayistisch werk van zijn hand is te vinden in diverse bundels waaronder *De mannenschrik: Over het motief van de verslindende vrouw in de literatuur en mythe* (1984), *De verdediging van de poëzie* (1988) en het vervolg op de dagboekbladen en veldnotities uit *De honkvaste reiziger*, de bundel *Vrouwen, jaloezie en andere ongemakken* (1996). Hij schreef verschillende verhalenbundels (*Het meisje met de korte vlechten* 1977) en bewerkte mythische vertellingen. Zijn romanproza concentreert zich sinds *Het geheim van een opgewekt humeur* (1986, Multatuliprijs) rond de figuur Edgar Moortgat, een broodschrijver die zijn vaste baan heeft opgegeven voor een nomadenbestaan als freelancer. Na enige tijd afwezigheid keert hij in de onlangs verschenen roman

*Blauwbaards ontwaken. Een verdraaide geschiedenis* (2003) terug als de hoofdpersoon van een trilogie waarvan *De jaren in Zeedorp. Een episodische vertelling* (1998) de middenmoot vormt. Moortgat is een man met een grote passie voor vrouwen. In hem spreken tal van stemmen: ‘en die pasten alle bij de door hemzelf gekozen of hem opgelegde rollen en gestalten. Maar ze hadden, zei hij, toch dezelfde onvervalste keel als klanktoon. Geen mens was van nature enkelvoudig, al zong de meerderheid tenslotte *unisono* een voorspelbaar repertoire’.

Als auteur is Ten Berge al even veelzijdig. Hij is de oprichter van het literaire tijdschrift *Raster*, publiceerde onder diverse pseudoniemen columns, reportagewerk, kinderboeken en onder zijn eigen naam en filmscenario's. Diversiteit is niet minder een kenmerk van de romancier in hem. Zo wordt het verhaal van Moortgats geschiedenis gecombineerd met allerhande ingelaste teksten of tekstfragmenten: een sprookje, Griekse mythen, een gefingeerd Mexicaanse kroniek en aanhalingen uit gedichten van onder meer Gilliams en Hölderlin. Het geheel is een broeierig relaas over liefde, verlangen, incest en zelfmoord, bij elkaar gehouden door een intrigerende plot die nieuwsgierig maakt naar de afloop ervan. Onnadrukkelijk, want onderhuids, maar daarom niet minder belangrijk, blijven intussen de thema's meespelen die er ook toe doen, zoals reflectie op de verhouding tussen mythe en werkelijkheid of de betekenis van het schrijverschap.

De naam Edgar Moortgat duikt in 1990 opnieuw op in de even lichtvoetige als vermakelijke novelle *Een Italiaan in Zutphen*, waarin Ten Berge een amusant spel speelt rondom ene Andrea Pastís, een schrijver die in allerlei opzichten herinneringen oproept aan Umberto Eco. In het daarop volgende *De jaren in Zeedorp* zoekt hij de jaren vijftig weer op, en daarmee de twintiger die Edgar Moortgat dan is, iemand met belangstelling voor literatuur, beeldende kunst, muziek, dans en theater, iemand die gepassioneerd raakt van de mysterieuze, ongenaakbare Louise Aptekman, de muze die voor hem een raadsel bleef, maar waarvan hij jaren later vernam hoezeer zij van hem hield. Zo'n verhaal kan gedachten oproepen aan een sentimentele driestuiversroman. Toch is het tegendeel eerder waar. Ten Berge wil zich in dit boek - en overigens in geen van zijn boeken - niet verliezen in herinneringen, in de melancholie van het voorbije. Waar het hem steeds opnieuw om gaat, is het in kaart brengen van wat dit soort onvergetelijke, deze onuitwisbare ervaringen in het leven van een mens kunnen betekenen.

*Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van* BZZLLETIN.

## Rein Bloem
## *Raak*

**P**oëzie in reeksen, zo leek Ten Berge te gaan: via 1962 in het najaar (*Podium, Merlyn* en *Skoop*), maar voor het eerst met zijn bundel *Poolsneeuw* in 1964.

De betekenis was toen niet alleen in de encyclopedie te zien van de oude Winkler Prins: zeer kleine ijskristallen met sterretjes, met winterweer in de hogere luchtlagen.

Ten Berge had nog meer, zoals Vossen, Wolven, Noordenwind over de bergen en de Tramontane... hij was de prins. Door de spanning altijd aan zee, niet ver van Alkmaar (waar hij woonde).

Jacques Hamelink en H.C. Ten Berge, tegelijk (1964) aan de zee en de poëzie. De eeuwige dag... Poolsneeuw. Beiden in de running, met nieuwe zeggingskracht en vormgeving. Terneuzen en Alkmaar, ver uit elkaar, *De smid* en *Poolvos*.

De moeilijkheid is meteen dubbel in de aanhef: On-Herberg-Zaam. Zwart en wit: hoe de twee in de liefde en het gedicht uit elkaar kunnen gaan of niet.

### Onherbergzaam

Zwart wit als liefde
Als nijd het gedicht is

[NB: de partner komt niet aan bod]

Rukken of moe
Maar niet mager van teder getater

Nors is zijn liefde
Die wel stemmingen spelt
Doch geen verspieder
In zijn huis verdraagt

[NB: H.C. heeft daarmee moeite gehad]

Gedwongen tot verweer
Tegen de wolven
Staat zijn landschap overeind

[NB: Dubbel. De wolven waar hij mee werkt,
blijven buitenshuis, maar zijn landschap
komt overeind naar de zee]

Ik noteer: afbekken
Van bedachtzame lafheid. Ogen
Die het lichaam plunderen; ontfutseld
Aan hun blik dood goud. dan diefstal
Van het gehoor

[NB: H.C. komt overeind en zegt dat hij zo
niet kan werken; niet te erg,
anders komt er ruzie van; ogen en lichaam -
de vrouw en man - staan op het punt
elkaar te lijf te gaan. Ondanks dat wil hij
door gaan, maar in slechte stemming]

In de bevroren ruit is het ontstaan
Een rennend paard een zwarte plek
Waarmee adem over was
Netwerk van smeltende paden in het moeras

[NB: bevroren kan ook gezien worden als
ijs, kristallen, schitteren;
netwerk - je zou het niet weten -
dat geldt ook voor:
Dit es de Frenesie, die van zichzelf zegt,
Int leste heb ic aen een net.
Of ook in de vijftiende eeuw:
die ioncste ruyter toch wt zijn net]

Tegen beter weten in
En maar nauwelijks ontkomen
Bij het raam mengt hij zijn elementen
Eenzaam in koude voorjaarszon.

Toen Ten Berge in 1962 begon, zag ik iets anders. Niet de poolsneeuw was de verrassing, want die kenden wij al lang, maar de humor van H.C., verscholen in de overgang van ‘Onherbergzaam’ naar ‘In de

Himalaya', gevolgd door een grote regel en dan drie:

Elke paring smelt een zwarte minnaar
In het ijs.
Schoksgewijs is het gras
Overmand,
Richt zich op schoksgewijs
(Maar ook schuchter)
De verliefde sneeuwman.

[NB: het span kan beginnen,
in de handen van de spullebaas]

Met geritsel roert zijn bruid zich
In haar vinnen
Die (verschrikkelijk) gekust zijn
En gehavend. Lust staat er te springen
Als gevaarlijk kruit

[NB: die doet of hij mee gaat en terzijde
iets voor óns knikt]

Wijdbeens gaat de sneeuwman weer
Als bruid ligt het gras voor zijn hoeven.
Wit van melk....

[NB: er komt er steeds bij...en plots zijn zwart-wit
en de liefde ineens terug]

en tranen lekkend van de
Tienduizend besneeuwde maagden

[NB: dat lijkt bijna van Ursulas legende op haar
pelgrimstocht en marteldood]

Het gebergte als een tang opent haar dijen

[NB: het gebergte in de Himalya en zich zelf;
ten slotte zijn de man en de vrouw vereen]

Traag spreidt langs de flanken
Zich een druppel bloed.

[NB: op de grond in het gras of in huis;
de spullebaas is weg]

[...]

De eerste twee van de Poolsneeuw en wat er volgt in de reeks, die een stap verder gaat en ook terug komt, zodat je in spanning leest, dat de zon eindelijk blinkt, zonder dat de sneeuw verdwijnt: zwart-wit.

Nr. 12 is ‘Waarneming’, (naar mijn mening de mooiste), alleen in de morgen op het strand van Holland:

Kind noch kraai zijn in de morgen
Op het strand te zien
Zee scheerzee

[NB: waterloop, scheerbaas, benodigdheden enz.
Het gaat met gemak en met S-sen.]

Scharrelt wit bevroren
Uit haar voegen, schuins
Marcheert de dageraad naar dag

Schede zonlicht
Staat op het lijk van de branding
Doodgravers de lakens
Met zilte snavels van haat

Het lachen vergaat
Hun
De tong proeft zout
De wind steekt op

[NB: de vliegen, van hoog en op de grond,
de mens, onder de aarde, en ze vloeien
in elkaar zoals de zon en wind]

Het is Gorter gelijk.

*Tweede reeks*: Zuidelijk.

Het zag ernaar uit, dat voor de eerste keer de strandjutter naar elders gaat.

> Dovend
> Doelwit verbergt zicht de stem
> In het laagland

Nog twee met zijn ‘Aan zee I’ en ‘II’ en dan is het uit.

*Middagmet Antonius*... zon-zwart betekent dat de vroegere vrouw is verdwenen, dus moeten de mannen met elkaar optrekken.

Antonius loopt hem na, om te bekeren, terwijl hij de zwervende dichter is, als varende luyden, vaganten. Een jongen van de vlakte: laten we zeggen dat die in 1155 begon, in vijftiende en zestiende eeuw tot in de nieuwe gedichten (1981) als het grasvolk opdook in Tramontane:

> nog altijd een van de vlakte
> die zijn naam
> volgens de regels van de kunst
> in eenzaamheid beklimt
>
> [H.C.]

Dat was hij toen ook.

Monnik en volksdichter. De hitte was zo erg, dat het tweetal niets deed en vanden schoone vrouwen bij elkaar werkten niet. Het span heeft geen zin. Dan ben je van ver van huis en dat geldt ook voor *in het jaar van van de pest* met het onderschrift in het Frans: *je fis de macabra la danse* en dan weet je al: het is nep, want hij zit in Alkmaar met zijn boek in zijn hand:

> Ik denk dertien achtenveertig het gebeurde:
> Duizend zwervers
> Ladderzat als luizen op de weg naar kolenberg.

De gein (als hij die heeft) verdwijnt als hij unaniem meer wil weten met smaak: vrouwen fors begoten en verleid met vissop van Sint Joris, een huldeblijk van kakadoris, nettendrager, aan drinkers van de schuit enzovoort.

Zou dat in oktober 2003 in de herfst ook opgaan... de Poolvos.

Middag met Antonius... In het jaar van de pest... Voorjaar in Abisko...
is de laatste, een romance...
daar is niets van te zeggen.

Tenslotte breekt de stem, langzame gletsjer
In het laag landschap waar de regen knabbelt
Aan zijn smeltende huid. IJs traant
Aarde gretig slobbert, verdrinkt
De spoorloze snikken

Het grillig gevoel vergruist de ontroering
Van hem die de ijskap verkiest. Zijn lief
Bevriest tot marmer bij de polen

Geen zon. geen noorderlicht, het onbespied gebied
En haar gezicht zendt stilte uit
Als ijsgraniet

Tenslotte breekt de stem, dooien
Winters weg, gruwel filtert de aarde
Tot even onder het oppervlak
Wie graaft zal sporen ontdekken
Van wat ongezien hier uit kon lekken

*Tenslotte...*

1966, de eerste reeks, waarbij in negen tableaus een complex verhaal aan de lezer voorgeschoteld wordt.
H.U. Jessurun d'Oliveira wijdde liefst twintig bladzijden aan 1967 en liet nog eens compleet zien hoe Ten Berge het geflikt had en dat vond de lezer ook in *Literair Lustrum* (1966) door de bepaalde opbouw die hij had gekregen.
KOCKYN een kermiskroniek

Het is geen doen, als je dat nog eens voor je ziet:

Steile wand, op de planken, kansen op een doodbericht;
melkwitte kuiten, tamboers, bereiden in het bos, wij zien elkaar;
labyrint, hel van spiegels, haar struktuur;
ik zet de muts af met de bellen, zij legt de kaarten, berliner bol;
nauwe straten als ezelpaus, krèpe, noga, nette tent;
bijna winter, snavels, dode vogels in de tuin, en wordt wit;
markies van karabijn, windbuks, fotoschijf, lange loys;

volgepakte tent; binddoek, paparazzi;
naar het teater, wie stal de show?, kockyn?, de steilte;

Herinner dit klein beeld
Een houten huis dat aan de bosrand staat
Warm ezelvel dat op mij wacht

Uit *Kockyn, een kermiskroniek* (1966)

Hoe de poëzie op verhaal wou komen, over schrijven en filmen. Het beslissende voorbeeld was natuurlijk Pasolini, de man van opera en poëzie, volks melodrama en intellectuele analyse, droom en politiek, wat zwaar gezegd. Intussen had ik *Kockijn* gemaakt met H.C. ook aan het roer (1967).

De film is in 34 millimeter gemaakt en in zwart-wit, zelden gedraaid.

Laten we het proberen in het kort, twintig minuten:

- Met muziek (Simeon ten Holt)
- Noordhollands landschap
- Een beruchte Belg springt uit een hooizolder,
vroeg in de ochtend in de koedijk in het polderland
- Met een lift en een kar met twee paarden
- Hij komt in Wieringen waar een kermis nog niet kan
beginnen
De verloren zoon steeds opduikt
maar H.C was er niet bij, Jeroen Bosch
- Binnen de Steile Wand wordt een foto gemaakt
de vrouw zal het doen en zij ziet een man onbekend,
hoog, alleen, hoe heet je: Kockijn
- Avonds laat verstopt zij zich op de begraafplaats en hij
wint en zij zegt nog eens: Kockijn
De volgende dag ontmoeten ze elkaar in de Spiegels, maar

ze kunnen elkaar niet raken, de muziek doet dat wel
- Kockijn gaat naar de waarzegger, een vrouw of man,
ze eten ieder een berliner bol en de kaarten spreken
- Het paar gaat vrijen in de hooizolder, terwijl de Belg met
een gruwelverhaal over kattenvillen en de politie komt
- Dan naar Stroe, de mooiste waddenzee, muziek
- Je hoort een schot, de windbuks bij een tent, het stel aan
elkaar geplakt, hij raakt
- Onder de mensen op straat, het is de?... Tulemarkt
hij en zij spelen interview, niemand weet het, alleen de
burgervader die alles weet en wil het meteen zegenen
- Muziek van eigen kaliber (Bob de Graaff) in een bomvolle
kroeg met de helden in het midden
- In een stille polder vraagt de vrouw of een oude man
ook vroeger Steile Wand had gedaan: ja, soms
- Voor de tent van maakt Bob Williams reclame,
- drie zwijgende, wachtende Nortons tot ze naar binnen
gaan met blinddoeken, het wordt een volgepakte tent,
de vrouw vraagt om muntjes in de kooi, ze beginnen,
de man weet al, de melancholicus, dat gaat niet goed,
hij heeft gelijk, hij gaat weg, zij is dood
Hij (met zachte muziek) langs de polder, de wadden,
een paar boten, een hek met een koek, de verloren
zoon...
Herinner dit klein beeld
Een houten huis dat aan de bosrand staat
Warm ezelvel dat op mij wacht

Uit *Kockyn*, een *kermiskroniek* (1966)

*Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschenen bundels zijn* De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*.

## Huub Beurskens
## *Schrijven in Ten Berge*

**D**e meeste boeken lees ik met één hand. Wat niet betekent dat ik voornamelijk pornografie lees, noch dat ik de meeste literatuur als onweerstaanbaar seksueel prikkelend ervaar, evenmin dat zelfs tijdens zo'n intellectuele inspanning als het lezen de duivelse onanist in mij van geen wijken wil weten. Hoewel je dat laatste zou kunnen betwijfelen indien je de verrichting van die andere hand tijdens het lezen van een boek beschouwt als sublimatie in Freudiaanse zin. Die andere hand, mijn rechter, hanteert namelijk een potlood desnoods een pen. Wanneer mijn linker een boek oppakt, pakt mijn rechter zo'n stuk schrijfgerei. Terwijl mijn linkerhand het boek geopend vastheeft, houdt mijn rechter zich gereed, als een door zijn baas het revier in gestuurde hond die gespitst is zowel op wat zich in gras, hei en struiken aandient als op het vernemen van een commando. 'Vier woorden onderstrepen!' 'Uitroepteken in de kantlijn!' 'Naam omcirkelen!' 'Commentaar verticaal in de linker marge!'

Ik vermoed dat het te maken heeft met een behoefte aan zowel inlezing als toe-eigening, een behoefte aan het zichtbaar maken en op die manier ook mede laten onstaan van een dialoog tussen de tekst en mij.[1.] Het is meer dan eens verhelderend en bijzonder om vele jaren later zulke persoonlijke marginalia terug te zien. Soms begrijp ik bij herlezing van een boek nauwelijks waarom ik destijds dit of dat heb onderstreept, soms begrijp ik niet waarom ik dat of dit niet toen al heb onderstreept. (Er zijn enkele boeken die op die manier gaandeweg meer onderstreepte dan onaangeroerde passages zijn gaan bevatten.) En natuurlijk kan het terugzien van aantekeningen in bepaalde boeken herinneringen wakker roepen aan de sfeer en gevoelens waarin ik verkeerde toen ik ze las, aan hoe het op mijn gevoelens werkte of gevoelens teweegbracht.

Mijn exemplaren van de eerste drie gedichtenbundels van H.C. ten Berge bevatten een diversiteit van sporen aan de hand waarvan ik snel en vrij betrouwbaar kan reconstrueren wie en wat ik was bij mijn kennismaking ermee als lezer met eigen schrijfambities. Terwijl ik wel eens blij ben met het verschijnen van een verzamelbundel van een dichter omdat ik daarmee ongeregeld spul in mijn kast kan vervangen en hoewel onder de noemer *Materia prima* in 1993 een voorlopige verzameluitgave van Ten Berge's poëzie verscheen, koester ik die drie eerste bundels nog steeds. *Poolsneeuw* uit 1964, *Swartkrans* uit 1966 en *Personages* uit 1967. Ik koester ze omdat de vormgeving door Kees Nieuwenhuijzen ze nog altijd tot 'hebbedingen' maakt. (De kleine, door Polak & Van Gennep uitgegeven reeks 'Kartons',

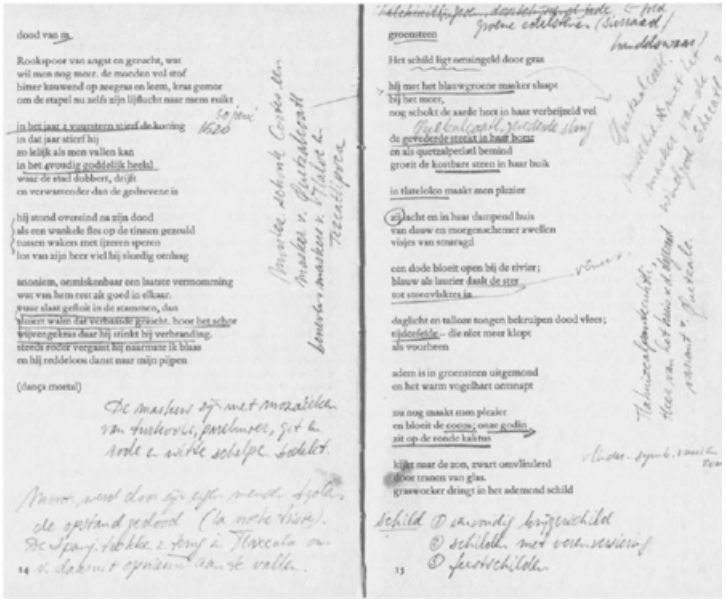
1. '[...] ardent readers everywhere know that the act of taking up a book without simultaneously taking up a pencil or - for the foolhardy and the vain - a pen is not just lazy but a shade bloodless. [...] Marginalia are the handwritten traces of imaginary conversations.' Kevin Jackson, *Invisible Forms -A Guide to Literary Curiosities*, Londen, 1999.

met naast bundels van Ten Berge poëzie-uitgaven van Rein Bloem en Jacques Hamelink, mocht en mag er sowieso zijn.)

Je zou denken dat zo'n waardering voor de typografische uitvoering mijn letterlijke over- en inschrijfdrift zou hebben beteugeld, maar ik heb de indruk dat het omgekeerde zich hier heeft voorgedaan: op allerlei plaatsen in de bundels kom je strepen tegen, woorden, toevoegingen (bijvoorbeeld van andere versies van een gedicht), opmerkingen, aantekeningen, en dat niet alleen met uitgumbaar potlood - wanneer dat niet voorhanden was werd de balpen ingezet. En uit de inhoudelijke aard van de marginalia blijkt dat ik bij het lezen van deze poëzie bepaald niet stilzat: ik moet als het ware tussen de regels door naar de bibliotheek zijn gegaan, naar de boekhandel en thuis in woordenboeken en in de Oosthoekencyclopedie hebben zitten bladeren. Hier en daar vind ik een compleet overgeschreven klein lemma terug.

Wanneer was of begon dat? De bundel *Personages* kocht ik in ‘aug./'70’ in ‘'s Hertogenb.’, zoals blijkt uit de met zwarte vulpeninkt geschreven datering op de Franse-titelpagina. Ik was toen twintig en inmiddels een jaar student aan de Tilburgse kunstacademie. Van plek en moment van aanschaf in Den Bosch herinner ik me niets. Wel van de euforie bij het lezen in de bundel. Ik was van het ene moment op het andere in een *Fundgrube* beland. Cultuur van de Azteken, Japans Nō-theater, middeleeuwse poëzie, de filmkunst van Godard, Eliot, Pound... Op slag was H.C. ten Berge me een gids. Zoals in die tijd ook Willy Roggeman dat werd, in wiens werk ik stuitte op tot dan voor mij onbekende namen en werken, zoals die van Georg Trakl, Robert Musil, Carl Einstein, Gottfried Benn, Paul Valéry, de continentale Europese moderne in de literatuur dus. Dat was niet zo lang nadat ik, geïnteresseerd geraakt in de toen nieuwe Nederlandstalige poëzie, vol verwachting en met verholen vraatzucht was achtergebleven in het lokaal van mijn leraar Duits om bij hem informatie te verkrijgen over de stand in de Duitse poëzie van dat moment; een beminnelijke man die me toelachte met de vraag waar het in het leven in alle tijden om draaide en er zelf maar meteen het antwoord bijleverde. Geboorte, liefde, lijden, dood. Daar viel niets op af te dingen. Dus, luidde zijn retorische vervolgvraag, waarom het allernieuwste willen lezen als je alles al bij de Minnesänger en op zijn laatst bij Goethe kon aantreffen? Met de mond vol tanden, maar vooral met lege handen en een hol gevoel in mijn maag verliet ik het klaslokaal. Dat een verleden helemaal niet bestaat als het niet voortdurend wordt hernomen door het heden en vice versa leerden gelukkig Roggeman en Ten Berge me spoedig daarna. Al doende tonend.

Dus schafte ik na *Personages* de uitgave *15 Cantos van* Ezra Pound aan, vertaald door ten Berge. Eveneens *Yugao*. En vond spoedig Ten Berge's twee eerste bundels, *Poolsneeuw* en *Swartkrans*.



dood van m.

Rookspoor van angst en gerucht, wat
wil mon nog meer. de moeden vol stof
bitter kauwend op zeegras en leem, kras gomor
om de stapel nu zelfs zijn lijflucht naar mens ruikt

in het jaar x voorstern stierf de koning
in dat jaar stierf hij
zo lelijk als mon vallen kan
in het gevoudig goddelijk herhal
waar de stad dobbert, drijft
en verwarrender dan de gedneevene in

hij stond overeind na zijn dood
als een wankele fles op de tinnen gezeuld
tussen wakers met ijzeren speren
lot van zijn here viel hij stoerdig ontlaag

anoniem, onmiskenbaar een laatste vermomming
wat van hem rest alt goed in elkaar.
zuur slaat geftoit in de stammen, dan
kloert walm dat verbaasde gesicht. hoor het achse
wijven gekrus daar hij stinkt bij verbranding.
steeds rooier vergaint hij naarmate ik blaas
en hij reddeloos danst naar mijn pijpen

(dança mortal)

14

groensteen

Het schild ligt oersingeld door gras

bij met het blauwgroene masker slaapt
bij het meer,
nog schokt de aarde heet in haar verheijnld vel
de gevederde steriat in haar hoest
en als quetzalpetlatl bemind
groeit de kostbare steen in haar buik

in tlatelelco maakt men plezier

zij lacht en in haar dampend huis
van dauw en morgenschemer zweffen
vlejes van smaragd

een dode bloeit open bij de rivier;
blauw als laurier dauft de stor
tot stoeverlokten in

duglicht en talloze rongen bekruipen dood vlees;
eijderfelde – die niet meer klopt
als voorheen

adem is in groensteen uitgemond
en het warm vogelhart ontnapt

zo nog maakt men plezier
en bloeit de cocoa; onze godin
zit op de ronde kalebas

kijkt naar de zon, zwart onvlinderd
door tranen van glas.
graswocker dringt in het ademend schild

13

Zoals er vele wegen vanuit deze poëzie naar voor mij onbekende gebieden leidden, kwamen er ook bekende wegen in uit of in samen, zoals die van mijn al op de lagere school in Tegelen opgedane, bij tijden bezeten interesse voor de prehistorie en met name voor het onderzoek naar de vroegste sporen van de mens. Toen ik nog geen centen had om zelf boeken te kopen nam ik schrijvend en tekenend in schoolschriften hele hoofdstukken over uit boeken over dat onderwerp die ik van de plaatselijke bibliotheek leende. Zodoende was Swartkrans al jaren voordat ik Ten Berge's bundel ontdekte een welhaast mythisch beladen begrip voor me en kende ik de in de bundel figurerende ‘Venussen’ van Lespugue en Brassempouy als waren het mijn eigen idolen. (In navolging van Eugène Dubois die op Java de ‘missing link’ ontdekte, heb ik als jongen stil gehoopt eens in een Tegelse kleigroeve de *homo tegulensis* te vinden...) Ook de poolkou, die op de dichter Ten Berge een onmiskenbare aantrekkingskracht uitoefende, paste in mijn wereld, niet alleen vanwege de verhalen van de barre ontdekkingstochten, maar ook vanwege het door mij meer dan eens geleende boek *Nederland in het ijstijdvak* van de Leidse hoogleraren Van der Vlerk en Florschütz, met daarin een omvangrijk hoofdstuk over het zogeheten *Tiglien*.

Uit bovenstaande kan de indruk ontstaan dat mijn kennismaking als adolescent met de poëzie van Ten Berge voornamelijk een kennismaking was met een op het goede moment voor mijn voeten omgevallen boekenkast. (Waarbij het gegeven dat ik inmiddels kunststudent was niet kan worden uitgevlakt; in tegenstelling tot bijvoorbeeld taalstudenten aan de universiteit verkeerde ik weliswaar van meet af aan in een artistiek ‘doe’-milieu, maar met een daar niet als gemis ervaren schaarste aan boeken. Ik bleef geheel vanzelfsprekend en zonder spijt van de door mij gekozen professionele opleiding een gretig dilettant op literair gebied.)

Als dichter was H.C. ten Berge beslist niet zonder concurrentie in mijn rijtje favorieten. Tegen de muur van mijn studentenkamer hingen twee tijdschriftpagina's met op elk een gedicht van Habakuk II de Balker. ‘Hij had apen gebaard, vliegen gebaard / maar de duif ontsnapte hem met de tak / en de bloem en t blad: oorlog /t zaad’. De bundel *Boerengedichten* ging tijdens een werkweek van het eerste academiejaar mee naar een tot slaapzaal verbouwde veestal in Brugge. ‘Liggen is mij het liefst / van al; liggen; als Hertog Karel de Stoute / van marmer; zoals hij ligt op de tombe / in de stille kamer naast Maria, zijn dochter, / in de O.L. Vrouwekerk in Brugge. / O! Ah! Van marmer te zijn en zo stil!’ Een heel andere natuur dan H.C. Ten Berge, voor wie poëzie niet ‘de drempel van het gesticht’ (*Uier van t oosten*, 1970) was, maar veeleer de drempel tot uit- en inzicht. Overigens verschenen Habakuks eerste twee bundels in een van de lelijkste poëzieseries van de laatste vijftig jaar, de ‘cijferreeks’ van De Bezige Bij.

Eerder waren er bijvoorbeeld Riekus Waskowsky en Hans Vlek geweest. Maar beiden begonnen ook weer gauw tegen te vallen. Op Vlek werd ik geattendeerd door meneer Van Tuijl, een enthousiaste jonge leraar Nederlands in (eindelijk) mijn examenjaar op de middelbare school. Maar ‘Geranium, prachtige bloem / die niet mooi is, wijn / van de kruidenier, kip / tussen de vogels’: was dat wel zo'n raak beeld?[2.] Waskowsky viel zelfs compleet door de mand toen het vervolg verscheen op zijn bundel *Slechts de namen der grote drinkers leven voort* (1968), waarin hij, achteraf gezien, lustig postmodernistisch jongleerde met allerlei citaten, toespelingen en namen, hetgeen me er onder meer toe aanzette Wittgensteins *Tractatus* in huis te halen en het boekje een plaats te geven in mijn Tomado-boekenrekje. Niet elk misverstand leidt op verkeerde paden en tot onverstand. Toen Waskowsky's als een veredeld stukje stencilwerk uitgevoerde bundeltje *Wie het eerst z'n stenen kwijt is* verscheen (eind 1970), met daarin opgenomen damopgaven (waarschijnlijk bedoeld als persiflage op Nabokovs *Poems and Problems*, maar wist ik veel!), zwart-wit foto's van een Feyenoorddoelpunt, de dichter zelf aan de Wittgensteinboekenafwas met zijn geliefde, beiden in hun blootje, enzovoort, voelde ik me met terugwerkend kracht verneukt

2. Zie mijn beschouwing ‘Geraniums, over poëzie en alledaagsheid’, in: *Deus ex Machina*, nummer 99, jaargang 25, december 2001.

door een charlatan of de dupe van een malloot.

Maar er was meer. Hans Verhagen met *Sterren, Cirkels, Bellen*: ik wilde per se ook zo'n bril, dat modieuze waterdrupmodel waarmee hij in kleur op het achterplat stond. En dan was er Armando: ‘die? / daar is het heel tragisch mee./ die heeft z'n eigen aan de gaskraan gelegen.’ Ook dat behoorde dus tot de mogelijkheden. In *Tolle Lege*, het schoolblad van het Sint-Thomascollege, publiceerde ik het artikel ‘De avantgarde in de Nederlandse poëzie’, over Schippers, Bernlef en Barbarber, samen met een stel gedichtjes waaronder ‘vraag’: ‘Waarom moet zelfs nog/op een verkeersbord voor/naar school gaande kinderen/een jongen een meisje/achternazitten?’ Invloeden, invloeden. Imitaties, evenveel imitaties. *God en godin van* Leo Vroman, door mijn vriendinnetje in cadeaupapier verpakt, had ik tussen de snelbinders en mijn pukkel aangetroffen toen ik mijn fiets in de ruimte onder de gymzaal wilde stallen. Een bundel van Adriaan Morriën had ik van mijn ouders acuut naar de bibliotheek moeten terugbrengen omdat de brave mensen, eerder dan ikzelf, hadden gezien dat de omslagillustratie werd gevormd door een foto van een Indiaas bas-reliëf met copulerende figuren. Kouwenaar en Lucebert had ik waarschijnlijk een paar jaar te vroeg gelezen: ja, dat moest wel wat zijn, ik wist alleen niet wat, dus bleef dat werk, hoewel binnen mijn gevoelswereld, vooralsnog buiten mijn gezichtsveld. Ik wilde en kreeg, hoe naïef soms ook, toegang tot het nieuwste in de Nederlandstalige poëzie. De beste traditie komt altijd later.

En toen kwam, zoals gezegd, Willy Roggeman, intrigerend lastig, erudiet, intellectueel. *Literair labo*, op mijn eenentwintigste verjaardag, ‘*van Camilia*’ (samen met Ten Berges *Canaletto en andere verhalen*...). Eindelijk de Duitse taalgrens over: ‘Diagnoses rondom Musil’, ‘Rainer Maria Rilke’ met de toen onmiddellijk te onderstrepen openingszin ‘Het getuigt van een diep geloof in de waarde de DINGEN, indien men aan zichzelf in alle eerlijkheid kan toegeven dat de autonomie van het kunstprodukt een onloochenbaar feit is.’ En wat te denken van het hoofdstuk ‘Gottfried Benn: autopsie van een fonkeling’? Onderstreepte woorden onder meer ‘dubbelleven’, ‘radardenker’, ‘sinaasappelvormprincipe’. En ‘Georg Trakl - wie kan hij geweest zijn?’ Het moet voor het eerst geweest zijn dat ik deze namen hoorde. Twee weken later mijn naam gezet in *Het zomers nihil*. Het decennium van het Roggemanzinnen aan- en onderstrepen was begonnen.

In de hierboven geschetste persoonlijke literaire constellatie die veel weg had van het kicken op meteorietinslagen in het eigen geesteshart en waar zich een samenstel van indrukken uit de beeldende kunst spiralerend doorheen bewoog, moet mijn kennismaking met de poëzie van H.C. ten Berge worden gesitueerd.

Net als Willy Roggeman was Ten Berge een auteur die zich niet beperkte tot een vast omschreven genre, was hij iemand die zowel poëzie als proza afleverde en daarbij tevens reflecterend over het schrijven zelf, van hem en van anderen, schreef. De merkbare meervoudigheid van Ten Berge's schrijverschap moet me meteen hebben aangetrokken. En zoals we weten is die meervoudigheid almaar toegenomen.

Zoals dat hoort ben ik ook direct gaan proberen Ten Bergiaanse gedichten te schrijven, althans dingen die ik daarvoor hield. En een stel van die dingen stuurde ik natuurlijk naar de redacteur van het tijdschrift *Raster*. Op 11 november 1971 reageerde die redacteur met een brief waarin hij omstandig uitlegt waarom hij niet kan ingaan op mijn kennelijke verzoek (ik heb geen afschrift van mijn eigen brief) om commentaar: '[...] een kwestie van zelfbehoud enerzijds, een kwestie van kritiese principes anderzijds [...].' Om dan als volgt verder te gaan: 'Als ik ten slotte toch iets over uw gedichten mag zeggen (waarvoor ik zeker enige waardering voel) dan betreft dat de opvallende rol die allerlei "invloeden" er nog in spelen; d.w.z. onverwerkte invloeden die zich vnl. in het konkrete taalgebruik uiten. Ook ritmies valt er nog het een en ander aan te sleutelen, al ben ik ervan overtuigd dat u zich...' (enzovoort).

Met dat *enzovoort kon* ik vooruit. Waarom het woord *invloeden* tussen aanhalingstekens staat laat zich raden. Ik weet niet welke gedichten ik hem toen stuurde. Ik heb ook niets meer uit die tijd, op een stukje stencil na dat werd geproduceerd ten behoeve van een poëzieavond op 16 december 1971 in het Rotterdamse Odeon. Drie gedichten staan erop. Met passages als 'Golfslag van een hand ik / leg mijn oor en hoor / (het oor groeit daarvoor) / vacht in haar buik' en 'Zij kent geen pardon / pardoes wisselt het klimaat / ik sta met mijn antivries voor lul/en aan verdamping bloot.' Dus allerminst citaten, verwijzingen naar andere culturen, gegoochel met namen en andere bluf in dit soort terecht voor publicatie afgewezen juvenilia. Klaarblijkelijk werd ik in de allereerste plaats aangesproken door de erotische lading van de gedichten van H.C. ten Berge.

> Geen meid geen mos die mij bedilt
> Als jij. je rijdt met koude wildheid
> Langs de wanden scheldt en spint [...]

Zo gaat het eraan toe in 'Kockyn, een kermiskroniek', de eerste reeks van *Swartkrans*. De reeks werd uitvoerig *Merlynistisch* geanalyseerd; een verwijzing ernaar heb ik er met potlood bijgezet. Ik kan me herinneren dat ik die analyse bijzonder verhelderend vond. Details ervan ken ik niet meer, ik zou een en ander nog eens moeten herlezen, behoor niet tot degenen die nadien

*Merlyn* het een en ander betreffende de verwijdering van en verkoeling tussen lezer en literatuur in de schoenen hebben geschoven en dat nog doen. Eerst goed, gedisciplineerd proberen te kijken en te lezen en dan pas je ongetwijfeld bevooroordeelde gevoelen erop loslaten dunkt me nog altijd te prefereren boven de omgekeerde, inmiddels ook in het zogenaamde tweede fase-onderwijs aangeprezen volgorde.

Maar andere details staan me nog als gestoken voor ogen, alleen weet ik niet meer in hoeverre ze afkomstig zijn van Ten Berge's reeks of van jaren daarvoor, toen ik een jongetje was en op een van de twee Tegelse kermispleinen een *Steile Wand* opgebouwd stond, in de hoek voor de gereedschapswinkel van Krisje Verhaag en bioscoop Scala.

Er schijnen momenteel over de hele wereld nog zo'n vijftien rondreizende Steile Wanden of *Walls of Death* te zijn. De toeschouwers staan bovenin, aan de rand van een grote houten ton waarin de motorrijders, gebruikmakend van de middelpuntvliedende kracht, hun kunsten vertonen, zoals geblindoekt en met losse handen tegen de binnenwand rondrijden. Om betalende toeschouwers te lokken staan de rijders met hun in beugels gezette, ronkende machines op een klein podium voor de grote overdekte ton.

En daar in Tegelen, ergens in de tweede helft van de jaren vijftig, was een van die waaghalzen in leer een fascinerende vrouw, ‘duivelin naar wie de kerels fluiten, zwarte ster [...] zo tussen het rollend materieel’. Ik sloop ‘met het publiek de trappen op’, met verholen blikken ‘naar de juffers van de rupsbaan de raket/naar miss noga in haar nette tent’ en ‘gekooid onder spanten in de volgepakte tent’ stond ‘ik te schudden waar’ ze voorbij scheerde. Ik bedoel, wie weet heeft H.C. ten Berge, die twaalf jaar ouder is dan ik, ooit dezelfde steilewandrijdster gezien als ik toen ik een jaar of zeven, acht was... In elk geval zag ik de mijne in ‘Kockyn’ onmiddellijk terug.

Mag zijn dat ik eigen seksuele preoccupaties, frustraties of *hangups* herkende of projecteerde in wat ik van Ten Berge las, nog steeds zegt dit niets of veel te weinig over het voor mij intrigerende van deze poëzie. Het kan niet anders of de fascinatie die ervan uit ging moet worden gezocht in de vorm. Ik was zoiets in mijn nog korte maar gulzige strooptocht niet eerder tegengekomen, deze keuze voor welhaast gekapt staande woorden en woordcombinaties, zo'n ‘economische’ dosering van ingrediënten, waar mogelijk weglating van lidwoorden, harde stapelingen en verbindingen, afzien van bind- en smeermiddelen. Hoewel de gedichten ongetwijfeld waren ontsproten uit hart en brein van een aan zijn thema's herkenbaar individu, las ik bij Ten Berge poëzie die noch een allerindividueelste uiting van een allerindividueelst gevoel waren, noch Barbarber- of Nulachtige onbewerkt uit het leven gegrepen notities, evenmin schmierende romantiek of doemaargewoon-realisme. Terwijl in zekere zin aspecten van die ontbrekende karakteristieken

zich toch ook telkens aandienden, alleen de kans niet kregen om de overhand te nemen. Ten Berge's gedichten konden abrupte wisselingen maken van bijvoorbeeld het romantische naar het banale of triviale, van het triviale naar het historisch objectieve en van daaruit naar het lyrische. Hun springerige weerbarstigheid wekte de indruk dat ze hun maker niet per se meer als hun eigenaar wensten te beschouwen. Deze gedichten waren in de letterlijke en figuurlijke betekenis eigenzinnig. Paradoxaal boden ze me juist daardoor de mogelijkheid om er ook zelf, voor zover ik dat wilde en kon, bezit van te nemen. Ze dwongen me niet om me in de persoon van hun dichter in te leven (zoals traditioneel psychologische poëzie dat doet) maar om ze mezelf binnen te schrijven. Of om mezelf in hun wereld binnen te schrijven? Allebei wellicht.

De Amerikaanse neuroloog Antonio Damasio stelt dat emoties aan gevoelens voorafgaan: ‘De centrale plaats die voelen inneemt, laat ons gissen naar hoe gevoelens ontstaan en bevordert de visie dat gevoelens op de een of andere manier het eerst ontstaan en vervolgens via emoties tot uitdrukking komen. Die visie is onjuist en daaraan is, in ieder geval gedeeltelijk, de vertraging te wijten die is opgetreden bij het vinden van een aannemelijke neurobiologische verklaring voor gevoelens. Het blijkt juist dat gevoelens grotendeels schaduwen zijn van de externe aard van de emoties. [...] we hebben eerst emoties en vervolgens gevoelens omdat emoties in de evolutie eerder zijn ontstaan dan gevoelens. Emoties zijn opgebouwd uit simpele reacties die het overleven van een organisme op soepele wijze dienen en die dus in de evolutie gemakkelijk de overhand konden krijgen.’

In zijn boek *Het gelijk van Spinoza*[3.] doet Damasio verslag van frappante waarnemingen opgedaan tijdens chirurgische ingrepen in de hersenen van bijvoorbeeld Parkinsonpatiënten. ‘Zodra de elektroden waren geplaatst, verliep de procedure aanvankelijk precies zo als bij negentien andere patiënten die door hetzelfde team werden behandeld. De artsen ontdekten één elektrodecontact dat de symptomen van de vrouw sterk verlichtte. Er gebeurde echter iets onverwachts toen de elektrische stroom een van de vier contactpunten aan de linkerzijde van de patiënte passeerde, precies twee millimeter onder het contactpunt dat haar toestand verbeterde. De patiënte hield van het ene moment op het andere op met praten, sloeg haar ogen neer, keek schuin rechts naar beneden en leunde enigszins naar rechts; haar emotionele expressie wees op verdriet. Na een paar seconden begon ze plotseling te huilen. De tranen stroomden over haar wangen en haar hele manier van doen wees op intense droefheid. [...] De arts die verantwoordelijk was voor de behandeling besefte dat deze ongewone gebeurtenis aan de elektrische stroom te wijten was en brak de procedure af. Ongeveer negentig seconden nadat de stroom was onderbroken werd het gedrag van de patiën-

3. Antonio Damasio, *Het gelijk van Spinoza -vreugde, verdriet en het voelende brein*, Nederlandse vertaling van *Looking for Spinoza - Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, Amsterdam, 2003.

te weer normaal. Het snikken hield even plotseling op als het was begonnen. Het verdriet verdween van haar gezicht. [...] Waardoor was die onbeheersbare wanhoop ontstaan? Ze was zelf even verbluft als de waarnemers. [...] De met emotie verbonden gedachten ontstonden pas *nadat* de emotie was begonnen. [...] Er ging geen enkele "verbeelding" aan haar emotie vooraf. [...] Van even groot belang was dat er pas gedachten in haar opkwamen die in overeenstemming waren met haar verdriet *nadat* ze had gezegd zich diepbedroefd te voelen.' Even verderop maakt Damasio dan een algemenere opmerking: 'Psychologisch ongemotiveerde en "gespeelde" emotionele expressie kan gevoelens veroorzaken. De emotionele expressie roept de gevoelens en de soorten gedachten op waarvan we hebben geleerd dat ze met die emotionele expressie overeenstemmen.'

Het gaat hier om een vrij recent neurobiologisch inzicht. Maar was en is niet al eeuwen en eeuwen lang een op artistiek-intuïtieve wijze tot stand gekomen groot kunstwerk een 'gespeelde' emotionele expressie die gevoelens kan veroorzaken? Een 'masker'? Ik vermoed dat wij, geboren in de twintigste eeuw, ons in dit opzicht op het verkeerde been hebben laten zetten door de theorieën van de psychoanalytici (of door een simplificerende lezing ervan). Het tot levensgroot cliché geworden misverstand van het kunstwerk als uitdrukking van de gevoelens van zijn maker lijkt onuitroeibaar. Het interessante of grappige van de zaak is dat veelal ons 'instinct' (voor zintuiglijk-intellectuele prikkels) een kunstwerk als zo'n voor zichzelf in eerste instantie ongemotiveerde en gespeelde expressie ervaart om er vervolgens gevoelens aan te hechten of uit te laten voortkomen, terwijl ons verstand juist direct op zoek meent te moeten gaan naar gevoelens waarvan verondersteld wordt dat ze in het kunstwerk zijn gelegd en met dat doel het instinct onderdrukt.[4.]

Geen wonder dat menigeen destijds die eerste gedichten van Ten Berge als koud en intellectualistisch, met een ander woord als 'gevoelloos' bestempelde. Een kunstwerk is geen gevoel, heeft geen gevoel, is eerder (ook in letterlijke betekenis) een simulatie van een emotioneel complex. Ten Berge's gedichten in *Poolsneeuw, Swartkrans* en *Personages* waren en zijn juist zulke gespeelde emotionele complexen. En uiteraard gebruik ik het werkwoord 'spelen' allerminst in pejoratieve zin. Spelen is hier het al doende een vorm van kennis opdoen.[5.]

'Je werkt aan de tafel. Dagenlang,' aldus Ten Berge in een vraaggesprek uit die beginperiode. 'Twintig, dertig versies van twee regels. Soms zit je twee dagen te douwen, dan krijg je plotseling wat Roland Holst heeft genoemd "een fooi uit de hemel". Als je woorden afbreekt, krijg je twee, drie betekenissen cadeau. Je ontdekt, je zegt: godverdorie, kijk eens hoe dat werkt.'

Zo probeert hij het dus klaar te spelen. Dat de makende speler daarbuiten, op verzoek erover reflecterend, wat onhandig met gepopulariseerd psycho-

4. Pleit dit nu weer tégen de Merlynistische insteek? Ik denk juist van niet.
5. Vergelijk bijvoorbeeld wat James Elkins zegt over schilderkunst en alchemie: 'But it is a form of knowledge, and it is the same knowledge that alchemists had. [...] Alchemy and studio art exist, you might say, on the first-grade level: they depend on intuition and naivité, and the are ruined by secure knowledge. This had nothing to do with the supposed split between the right brain and the left brain, and it does not mean that interesting painting cannot also have a high scientific content (though that is unusual). What it means is that painting depends on a sense of materials and numbers that would not survive even the simplest question from a second-grade teacher. In painting, one plus one is not necessarily two.' James Elkins, *What Painting Is*. Londen & New York, 1999.

logenjargon jongleert, doet daar niet aan af: ‘Om een gedicht te maken moet je die emoties kunnen hanteren. Ze moeten op een afstand worden gehouden, wat niet wil zeggen dat je ze ontkent. [...] Ik kan mijn emoties niet direct kwijt. Ik kan ze wel projecteren in de Azteken, of in de vaganten. Langs een omweg breng ik ze binnen. Ook je eigen tijd kun je op die manier hanteren.’ Ook hijzelf wordt hier nog ingefluisterd door Sankt Sigmund, terwijl elders zijn makende ik beter weet, een scheet laat en een middelvinger opsteekt.

Op de titelpagina van mijn exemplaar van *Personages* heeft een potlood zich afgevraagd: ‘Ezra Pound - Personae?’ Natuurlijk, Huub. En lees voor *Personae* ‘maskers’ *en mom splijt het masker van poëzie*...

Uiteraard liggen de zaken veel ingewikkelder, verwikkelder, zijn emoties, gevoelens, intellect, lichaam en geest niet zo van elkaar los te koppelen. ‘Een van de redenen waarom ik onderscheid maak tussen emotie en voelen,’ zegt Damasio, ‘staat in verband met de intenties van een onderzoeker [...]. Wanneer we het gewenste inzicht hebben verworven, of in elk geval een deel daarvan, is het even belangrijk de delen van het mechanisme weer samen te voegen.’

*Cirkelgang* was de titel van mijn officiële debuut in 1977.[6.] Het bevat een reeks gedichten onder de naam ‘Egyptisch’, opgedragen aan Willy Roggeman. De bundel opent echter met de reeks ‘Vorsttocht’. Waarom ik die destijds niet heb opgedragen aan die andere gids, weet ik niet goed. Misschien was het angst door de meester daarvoor te licht te worden bevonden? Angst beschuldigd te worden van beïnvloeding zal het niet zijn geweest. Ik heb me nooit iets gelegen laten liggen aan de wijdverspreide mening dat een dichter een eigen stem moet ontwikkelen wil hij iets voorstellen. Wie weet ben ik, onbewust, van meet af aan zelfs bang geweest voor zoiets als een eigen stem, met een eigen stem ben je voor jezelf en anderen mooi klaar. Hoe dan ook, mocht een lezer ooit stuiten op die eerste reeks uit *Cirkelgang*, laat zijn potlood of pen dan s.v.p. onder de titel schrijven ‘voor H.C. ten Berge’.

*Huub Beurskens publiceerde recentelijk* De school aan zee *(essays en poëzie, 2001)*, Duivenhart een complex *(proza, 2002) en* Zang en verdoving *(poëzie)*.

6. Amsterdam, Uitgevetij Meulenhoff, 1977

# Piet Gerbrandy
# *Het gruis van oude metaforen*
# De Texaanse elegieën herlezen

**G**aan wij ervan uit dat onze voorouders taal hebben ontwikkeld met het doel de onderlinge communicatie te verfijnen. Nemen wij aan dat dichters, die zich van taal bedienen, de intentie hebben door hun lezers te worden begrepen. Stellen wij vast dat begrip onmogelijk is indien de dichter een taal spreekt die de lezer niet kent, of zonder uitleg verwijst naar een werkelijkheid die de lezer vreemd is. Bekijken wij dan deze regels uit de tweede Texaanse elegie van H.C. ten Berge:[1.]

> Haroldo en Noigandres:
> 'Noigandres, eh, *noi*gandres,
> Now wat the DEFFIL can that mean?'
>
> Reisde naar Italië om oude Ez een hand te geven
> Zoals deze eertijds Freiburg im Breisgau bezocht
> Om de krasse Lévy over provençaalse liederen
> uit te horen

Wie nooit van Ezra Pound heeft gehoord, is onmiddellijk het spoor bijster, maar ook wie wel geprobeerd heeft in het labyrint van diens *Cantos* door te dringen, moet nog heel wat werk verzetten voor hij begrijpt wat hier staat. En als hij de raadseltjes heeft opgelost, wat dan? Ten Berge prijzen om zijn eruditie? Zichzelf op de borst kloppen om intellectueel doorzettingsvermogen? Waarom vertelt Ten Berge niet gewoon wat hij te melden heeft, zonder al die opzichtige, bijna arrogante omwegen? De liefhebber van Wislawa Szymborska, Rutger Kopland, zelfs Gerrit Kouwenaar heeft het boek allang dichtgeslagen en het geërgerd in een hoekje van zijn kast gezet, waar ook de gedichten van T.S. Eliot, Paul Celan en Hugo Claus stof verzamelen.

De vijfde elegie begint zo:

> Kill your darlings, dichter!
> Bijen klitten tussen ribben van een weggerot karkas:
> Was hij soms zo'n jongen met te groot verlangen
> Dat hij al zijn honing op een dag verloor -
>
> Aristaios, Tramontane

1. Ik citeer steeds naar de oorspronkelijke editie van de *Texaanse elegieën*, De Bezige Bij, Amsterdam 1983.

Tramontane, ziet de lezer die wel eens in Italië is geweest of ooit Latijn heeft geleerd, is een *persona* van de dichter.[2] Toen Aristaios probeerde Eurydike aan te randen, trapte het wicht op een slang die haar dodelijk verwondde. De rest van het verhaal behoort tot de belegen *evergreens* van de Europese literatuur. Hoe haalt een weldenkend dichter het in zijn hoofd om na Rilke, Achterberg en Lucebert voor de zoveelste keer die Orpheus-thematiek op te dissen? Mag de lezer weer een afdaling in de hel verwachten, in de traditie van de *Odysseia*, Vergilius, Dante en Pound? En moeten we Freud, Frazer, Claes en Van der Paardt optrommelen om uit te leggen dat die *katabasis* niets anders is dan een afdaling in onszelf, die steevast in verband gebracht kan worden met de mythe van de stervende en verrijzende god?[3] Niet alleen weten we dat allemaal allang, bovendien is het grootste deel van dat soort verhalen niet waar. God bestaat niet, Jezus noch Dante heeft de hel bezocht, het graan behoeft niet te sterven om te kunnen verrijzen en ook het onderbewuste is al decennia op zijn retour.

Ten Berge veronderstelt een eruditie die niemand bezit, herkauwt oeroude thema's en verwijst naar mythen waarin geen verstandig mens meer gelooft. Exeunt Transmontanus en zijn Texaans *Inferno*? We zullen zien.

Taal moge bedoeld zijn om in elkaars hoofd te kunnen kijken, in de praktijk komt daar weinig van terecht. Hoe eenvoudiger de mededeling, des te kleiner de kans dat je een glimp opvangt van wat je medemens denkt. Wat denkt een spreker bij de uiting ‘Lekker weertje’? In ieder geval iets anders dan hij zegt. De minnaar die beweert van zijn geliefde te houden, vereenvoudigt zijn gevoelens dermate rigoureus, dat de verklaring bijna betekenisloos is. Alleen wie omwegen kiest, vage hints geeft en wat hij wil zeggen omslachtig verpakt, dwingt zijn gesprekspartner de krochten van zijn brein binnen te dringen. Je sleept je toehoorder je hol in en verplicht hem te zien wat jij ziet, te lezen wat jij hebt gelezen en het neerwaartse pad te betreden dat jou vertrouwd is.

Maar de taal zelf is besmet. ‘Alle woorden zijn gebruikt’, zegt Ten Berge. Hoe kun je een woord als ‘liefde’ of ‘dood’ nog gebruiken zonder verveling op te roepen? Is het niet onvermijdelijk dat de lezer stopt met denken zodra hij ‘roos’ of ‘hel’ ziet staan? ‘Make it new,’ zei Pound. Zeker, alle woorden zijn gebruikt, maar:

> Breek ze
> En gebruik het gruis van oude metaforen
> Beelden uit de steentijd
> Die bederf en lippendienst doorstonden

2. In Ten Berges bundel *Nieuwe gedichten* heet een van de afdelingen ‘Tramontane’.
3. Paul Claes wijdde daadwerkelijk een artikel aan de bundel: ‘Ten Berge in de onderwereld’, in: *De Gulden Tak, Antieke mythe en moderne literatuur*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2000, p.111-120. Als we Claes mogen geloven, heeft Ten Berge weinig anders gedaan dan antropologische theorieën toepassen. Ik denk dat Ten Berge een groot deel ervan juist onderuithaalt.

Zinnen die hun soepelheid behielden
Woorden van de straat
Die afgemat in de riolen sliepen

Sinds het debacle van Babel zijn woorden gebruikt, verkracht en door het slijk gehaald. Is Ten Berge erin geslaagd ze af te stoffen en als nieuw te laten schitteren? Heeft hij de beelden uit de steentijd zo gerangschikt dat ze een nieuwe betekenis kregen? Resulteert zijn recycling van eeuwenoud afval in vruchtbare bodem? Begin, schrijf. Volg de dichter op zijn tocht door de taal, schrijf hem na. Slaag je erin hem bij te benen tot de uitgang van het gedicht, dan zal hij zich nog eenmaal omdraaien. Misschien weet je dan eindelijk wie hij was.

*Texaanse elegieën* is een reeks van dertien episoden in de Europees-Amerikaanse traditie van het lange, meer of minder verhalende gedicht, zoals geschapen en onderhouden door Dante, Shelley, Gorter, Eliot en Nijhoff, om een niet geheel willekeurig lijstje voorgangers te noemen. De kortste elegie telt vijf strofen van vier regels (XIII), de langste neemt maar liefst 25 bladzijden in beslag (XI). Alleen al door de titel wordt de suggestie gewekt dat de bundel als een geheel moet worden gezien. In de ‘aantekeningen’ plaatst Ten Berge zichzelf expliciet in de ‘binnen- en buitendijkse traditie van het lange gedicht’, bovendien duiken daar enkele namen op die de lezer op een spoor zetten: Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Kurt Schwitters, Hadewych, Anna Bijns, Cesare Pavese, Gunnar Ekelöf. Het gedicht wordt voorafgegaan door twee motti, ontleend aan Shelley en San Juan de la Cruz. Wie zonder gids dit duister woud van eruditie binnentreedt, late alle hoop varen.

## *I*

In den beginne is het woest en ledig:

Leeg toneel onder een grijze lucht
Tijd van afweer en omhelzingen
Verstikt gejammer binnenin

Welke menselijke tragedie of goddelijke komedie mag de toeschouwer verwachten? Zal op het woord van een god de belichting ingeschakeld worden? Maar alle woorden zijn al gebruikt en hebben hun magie verloren. Toch klinkt er een stem: ‘Begin, schrijf, / bij voorbeeld / Dat wij leven, zeiden ze’. En zo is het begonnen, hoewel de dichter er weinig vertrouwen in heeft:

Desnoods zonder spraak-Kunst
of spreeklust, want zo lang
Door mondzeer gestoord
Dat het zwijgen tot de lippen staat

Korzelige, onopgesmukte taal zullen we te horen krijgen, ‘zonder grondslag of uitzicht’. De dichter begint bij nul. Hij realiseert zich dat het geen zin heeft je tegen de taal van het heersende ‘systeem’ te verzetten, want tegen het geweld van de staat leg je het altijd af. Maar je kunt trachten de taal van binnenuit te hervormen en zo te gebruiken dat ze het systeem omzeilt, je kunt er een parallelle wereld naast zetten, een wereld die misschien niet mooier, maar wel echter is dan die van alledag.

‘Laat geen onbeschreven blad / Onaangesproken liggen’, benut alle middelen die je ten dienste staan, aldus de opdracht die de dichter zich stelt. Meteen daarna vergelijkt hij het onbeschreven blad met een ‘dronken muurbloem’ op een Amerikaans tuinfeest. Schrijven is een seksuele handeling, zij het dat die niet als erg aantrekkelijk wordt voorgesteld. De associatie met het mompelende meisje dat ‘verfrommeld zich vergat’ brengt een van de verhaallijnen op gang: Ten Berge schrijft sterk associatief, het is de kunst zijn *stream of consciousness* te blijven volgen. In enkele van de elegieën bevindt de verteller of hoofdpersoon - het perspectief wisselt - zich in de Verenigde Staten, met name in Texas. Het is niet ver gezocht hier een autobiografische component te veronderstellen, want aan het begin van de jaren '80 heeft Ten Berge enige tijd in Texas gewoond. Maar van belang is dat niet.

## *II*

De tweede elegie bestaat uit drie gedeelten. In het eerste en laatste rijdt de verteller samen met de Borges-kenner Emir Rodrigues Monegal en de Braziliaanse dichter en Pound-vertaler Haroldo de Campos door een stoffig landschap naar Hailey, Idaho, de stad waar Ezra Pound werd geboren. Het middendeel beschrijft een bezoek aan een Turner-tentoonstelling in de Londense Tate Gallery, in het gezelschap van de Britse schrijver Nathaniel Tarn. De elegie bevat nogal wat citaten uit het werk van Pound.

Er valt niet aan te ontkomen: ik moet Pound gaan lezen, de fascist die de lezer terroriseert door uitsluitend in obscure citaten te spreken. Jarenlang heb ik me gekoesterd in comfortabele vooroordelen en het is me altijd een raadsel geweest waarop de reputatie van deze foute gek is gebaseerd. ‘Il miglior fabbro’, zo noemde T.S. Eliot hem, in navolging van Dante, die met deze woorden de twaalfde-eeuwse provençaalse dichter Arnaud Daniel aanduidde - een van Pounds favorieten. De betere vakman: maar wat is er zo

knap aan het op elkaar stapelen van citaten? En heeft Pound niet alles wat hij aanraakte bezoedeld? Compromitteert Ten Berge zich niet door op zijn beurt de *Cantos* te verknippen en in zijn elegieën op te nemen?

Ik besluit mijn Pound-lectuur aan te vangen aan de hand van de vijftien *Cantos* die Ten Berge in 1970 vertaalde en becommentarieerde.[4.] Ik ga zitten en lees. En merk hoe ik al na een paar regels het werk binnnengesleept word, hoe ik mij laat inpakken door de - inderdaad - fabelachtige techniek van deze magiër. Mijn bezwaren blijven overeind, want al die verwijzingen naar boeken die ik niet ken irriteren me en Pounds verheerlijking van de middeleeuwen lijkt een voorbode van zijn latere politieke keuzen, maar wat een poëzie! Wat een ritme, wat een fonkelende beelden! Eliot had gelijk toen hij zijn *Waste Land* eerst aan Pound voorlegde: diens trefzekere hand schrapte ruim de helft van de fragmenten waarmee Eliot zijn bouwval stutte.[5.]

Ten Berge bewondert Pound, maar voelt zich genoodzaakt ook diens zwarte zijde te benadrukken. ‘Wij moeten nooit de ogen sluiten / Voor de fouten van de meester,’ zegt Nathaniel Tarn. ‘Maar, bij god, hij *is* de meester!’ Het is dan ook geen toeval dat Ten Berge vooral naar de allerlaatste *Cantos* verwijst, waar Pound inziet dat zijn project mislukt is. ‘Ik krijg er geen samenhang in’; en: ‘Probeerde het aards paradijs’ maar ‘woorddromen werden verbrand’.[6.]

In *Canto* XX vertelt Pound over zijn bezoek aan de bejaarde Duitse filoloog Emil Lévy, een autoriteit op het gebied van de Provençaalse poëzie. Beide heren breken zich het hoofd over de betekenis van het woord ‘noigandres’ dat voorkomt in een gedicht van Arnaud Daniel. Misschien is het de verbastering van wat elders in het gedicht staat: ‘l'olors d'enoi gandres’ (‘je zult de geur van *ennui* overwinnen’(?)).[7.] Het onzinwoord ‘noigandres’ werd in de jaren vijftig de naam voor het tijdschrift van een groep concretistische dichters uit Sao Paulo, waartoe Ten Berges reisgenoot Haroldo de Campos behoorde. Zij lieten zich inspireren door Pound, Kurt Schwitters en De Stijl. Vandaar dat in deze elegie ook naar Schwitters' vermaarde lofzang op Anna Blume wordt verwezen (‘O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir!’), een naam die verderop in Ten Berges gedicht wordt geassocieerd met de blauwe bloem van Novalis.

Begint Pound zijn *Cantos* met het verhaal van Odysseus' bezoek aan het schimmenrijk, ook Ten Berge heeft een afdaling in de hel voor ogen. Niet zonder reden vertelt hij dat Pounds vader Homer heette, en dat Pound zelf ‘bedreigd door duurzame Umnachtung / In de doolhof zonder draad, / Dante noch Odysseus’ ronddwaalde. Het woord ‘Umnachtung’ stelt Pound op één lijn met Hölderlin, wiens psychisch labyrint niet van een uitgang voorzien was. Ten Berge wil in het voetspoor van de Amerikaan de onderwereld in. Met *bluegrass* op de autoradio beginnen de drie heren aan hun afdaling:

4. Ezra Pound, *15 Cantos*, vertaald en verzorgd door H.C. ten Berge, Amsterdam, De Bezige Bij/Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1970. Twee van de *Cantos* werden overigens door Rein Bloem vertaald.
5. ‘These fragments I have shored against my ruins’, *The Waste Land* r. 430.
6. Ezra Pound, *The Cantos*, Faber & Faber 1987, *Canto* CXVI en het fragment op p. 802 (‘I have ttied to write Paradise’).
7. Zie J.H. Edwards &W.V. Vasse, *Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound* Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1974, 155-156.

Het zicht verflauwt
De voorruit koekt snel dicht
Met muggelijken

Het is zoals ik zeg, dit is
De weg naar Whiskey River

Reikhalzend, lippen op elkaar
Rijden we uit tot aan het water

## *III*

Deze Styx bevat geen water, maar whisky. In de derde elegie wordt de verteller op een koude morgen in april - de wreedste maand - gewekt doordat een stomdronken dichter (Emir of Haroldo?) tegen de deur van zijn hotelkamer valt. De Homerisch mompelende bard wordt in bed gelegd, waar hij direct in slaap valt: (ik) ‘zag / hoe je het zeil van een simpele / Droom hees / en alles eenvoudig werd / Alsof je nog lang / niet was geboren’. Dronkenschap en slaap als tijdelijke ontsnapping aan het labyrint.

## *IV*

De vierde elegie wordt aangeduid als ‘alba’, het occitaanse genre waarin geliefden 's morgens met tegenzin afscheid van elkaar nemen. De protagonist, hier steeds in de tweede persoon aangesproken, ligt om vier uur 's ochtends in een gehorige Amerikaanse motelkamer te denken aan de vrouw die hij in zijn eigen land achterliet. Hoewel een verwijzing naar Hadewych de suggestie wekt dat de voorbije verbintenis die met een goddelijk wezen is geweest, lijkt de vrouw ten dode opgeschreven. Hij stelt zich voor hoe zij voor de spiegel haar borsten op knobbeltjes onderzoekt, en hoe zij de schuifelende stap van een oude man op een brug verneemt:

Hij woont in Avondrood, een flat
Vlak om de hoek
Hij zingt al vroeg
Een lied
  (Let wel, in zulk een straat
Is zingen slechts de hartstocht van een zweer)

Is deze bejaarde de Dood zelf, die elke morgen zijn kogelronde Kerberos uit-

laat?[8] Of is hij Orpheus die zijn geliefde komt halen? Aan welke kant van de Styx bevinden we ons eigenlijk?

In zijn bed herinnert de reiziger zich betere tijden, toen de vrouw nog mooi en jong was: ‘Naast hen een gedekte tafel op een laag ommuurd terras, / Bloemen, glaswerk, fruit in brede schalen / En een schenkkan met een tuit; / Zonnehoed en honinggeur denk je erbij’. Maar die tijd is voorbij:

> Sneeuwjacht buiten
> Dikt de stilte in
> Tot een verstikt gejammer
> Binnenin

## *V*

In de vijfde elegie wordt Tramontane geïdentificeerd met Aristaios. Net als in het eerste gedicht wordt liefde als een schrijfproces voorgesteld: ‘Kill your darlings, dichter!’ De dichter heeft het vermogen zijn geliefden eenvoudigweg te schrappen. Maar wie zijn honing (*honey*) kwijt is, gaat op zoek naar nieuwe. In deze elegie wordt de impotente (‘speelden / niets meer klaar’) moordenaar van Eurydike uitgenodigd voor het tuinfeest dat al eerder was aangekondigd. Erg gezellig is het er niet:

> Zijn Penelope pisnijdig
> En Kalypso te ver weg
> Stond hij uren met verstuikte oren
> En een plastic lach
> Tussen wasknijpers en lampionnen

De feestgangers blijken in hun kritiek op linkse dichters al net zulke foute taal uit te slaan als Ezra Pound, maar Tramontane gaat er wijselijk niet tegenin. De party eindigt wanneer ‘zo'n dronken made- / Lief al haar kleren uittrok’ en in elkaar zakt. Het herinnert hem aan de vrouw die hij verloor.

## *VI*

De darts waarmee Tramontane zich op het tuinfeest aan de verveling probeerde te ontworstelen worden in de zesde elegie getransformeerd tot pijlen van woorden die zijn geliefde onaangenaam hebben getroffen. Wanneer zij hem zijn botheid verwijt, voelt hij zich niet aangesproken: ‘Een bagatel, zei hij, zoiets, / misschien een pijl, ik / Weet het niet, een pen of zo / die haakt in eigen vlees’. Als de pijl die haar geraakt heeft een pen is, moeten we aanne-

8. De regels tussen haakjes zijn ontleend aan Martinus Nijhoff, resp. ‘Het uur u’ en ‘Awater’.

men dat de dichter haar doodgeschreven heeft, een laaghartige daad die hemzelf uiteindelijk diep zal treffen. Tramontane blijft de Aristaios die zijn honing kwijt is. In cursieve regels wordt de identificatie van de geliefde met Eurydike de lezer nog eens ingewreven: ‘een slang, geen gevederde // gleed langs de oever, beet / in haar voet’. De gevleugelde slang Quetzalcóatl, bij de Azteken een god van wijsheid en van het oosten, komt al in Ten Berges bundel *Personages* (1967) voor.[9.] Eurydike is echter gebeten door een minder goddelijk wezen.

De Aristaios uit deze elegie ligt ‘op de scheiding / tussen maïs en droge weiden’, op de grens tussen leven een dood dus, naast zijn geliefde. Dan rijdt hij in een pick-up truck naar de slangenboerderij van Daddy Texas. Tijdens een rookpauze onderweg droomt hij van een blinde passagiere, ‘behoedzaam als zo'n wilde / engel van de vaalt’. Ook Daddy Texas heeft geen bijen meer in zijn korven, maar anders dan Aristaios is hij in een prima humeur. Hij laat zien hoe je de ratelslangen kunt melken en kent een goed recept voor slangenvlees in bizonpens. Daddy Texas heeft het dodelijke monster gedomesticeerd, zodat het geen schade meer aanricht. Hij heeft zijn duistere driften in bedwang.

Hoewel onze held eigenlijk weinig van primitieve rituelen moet hebben, volgt hij, onder het zingen van ‘Summertime’, de instructies van de slangenboer op. Als een Hopi-indiaan uit Arizona zegent hij de leeggemolken slangen en laat ze los ‘op de grens van maïs en droge weiden’. Maar het helpt niets: hij blijft een ‘Dichter zonder beelden / imker zonder bijen’.

## *VII*

In de zevende elegie zijn de rollen omgedraaid. Zestien van de achttien strofen worden uitgesproken door een vrouw die haar harteloze minnaar heeft zien vertrekken. Haar naam is niet Eurydike, maar Venus, want de man heet Adonis. Ten Berge verwijst naar Shelleys *Adonais*, de rouwzang voor Keats, waaruit ook een van de motti voor de *Texaanse elegieën* was gekozen. Als we de vrouw mogen identificeren met de in de steek gelaten geliefde uit de vierde elegie, wordt het vermoeden dat zij een godin is, en als zodanig misschien minder sterfelijk dan Aristaios/Tramontane denkt, bevestigd. Dat de man hier Adonis wordt genoemd, is geen best voorteken, want die kwam om tijdens de jacht. In de versie van Ovidius schenkt Venus haar geliefde een vorm van onsterfelijkheid.[10.] Ten Berges Venus is daarentegen zo verbitterd, dat het er voor deze Adonis niet goed uitziet. Ze heeft gelijk, want de man is een egocentrische klootzak:

9. Zie H.C. ten Berge, *Matena prima. Gedichten 1963-1993*, Amsterdam, Meulenhoff, 1993, p.452-453.
10. Ovidius, *Metamorphosen* X.519-739. Het verhaal wordt daar overigens door Orpheus verteld.

heeft deze man wel

Ooit de troost gebracht
die iemand langer dan
zijn oogopslag is bijgebleven?

## *VIII*

Enige wroeging is hem echter niet vreemd, want hij realiseert zich:

Hoe het oog het lichaam wil betrekken
Hoe zijn oog haar lichaam snel betrok
Hoe men liefheeft wat gesloopt wordt
hoe hij liefhad wat ontbrak

Zijn gevoelens worden omschreven als een ‘rouw zonder extase; / Daar klonk de ragtime en hier draait / de wals van het valse gevoel’. Om te begrijpen wat er in hem omgaat, leest hij de gedichten van Catullus en Propertius - ook favorieten van Pound. Het is een goede keuze, want deze Romeinse grootmeesters van de erotische poëzie waren vooral gespecialiseerd in bedrog, frustraties en dubbele bodems. Wanneer hij even opkijkt van zijn lectuur, ziet hij hoe ‘de dorpsfanfare / Op een lijkstoet stuit’, en ‘fluwelen majorettes de gelaarsde / benen blijven trillen in een fletse straat’. Bert Haanstra in Texas?

## *IX*

In de negende elegie keert onze held terug naar het mythische landschap van zijn jeugd: een brug, een sloot met snoeken, onweer boven het bos en in de verte de klok van de Ursulinen. Ook hier moet Ten Berge uit eigen ervaring hebben geput. Tussen Alkmaar, waar hij opgroeide, en Bergen ligt immers een Ursulinenklooster - waarbij het misschien geen toeval is dat de stichteres van die orde, Angela Merici, doorgaans als pelgrim wordt afgebeeld. Naderend onheil hing al in de lucht: ‘eerste huivering / door ongeschoren velden, / lege bunkers’, maar toch:

Dit was de plek, daar
was de plaats waar hij las
wat hij later beleefde

Een hand op een knie

een klit in het haar
en haar fiets in het gras

De dichter laat in het midden of de in deze laatste strofe beschreven situatie droom, dan wel realiteit is. Het is, ook door rijm en ritme, een van de weinige lyrische passages in de elegieën.

## *X*

Ook in het tiende gedicht worden vraagtekens geplaatst bij het realiteitsgehalte van herinneringen, hier opgeroepen door een foto. ‘We spreken af’, zegt de dichter, ‘dit is een werkelijkheid / Van toen / teruggebracht / Tot afbeelding van zes bij negen’. Het is geen leven, maar ‘een dood / Moment dat nauwgezet / Tot leven wordt geschreven’.

Het gedicht valt uiteen in drie gedeelten. In het eerste wordt de foto beschreven. De vader van de nog niet geboren dichter staat met een ouderwetse hoed op in een winterlandschap. Hoewel de jonge vader lacht, meent de zoon, ruim veertig jaar later, te weten dat de man toen al hevig teleurgesteld was: ‘Mijn dromen verbrand / Mijn vrouw veel te kuis / Werd ik bang op de weg / En schuw binnenshuis’. In het tweede gedeelte komen de teleurstellingen van de dichter zelf aan de orde. Naast een cynische opmerking over stokoude mannen die tijdig een dreigende vrede voorkwamen, trekt voornamelijk een hopeloze liefde voor een schoolvriendin de aandacht - ongetwijfeld het meisje uit de vorige elegie. Na de dood van de vader vindt de zoon bij het opruimen van het ouderlijk huis nog een vergeten briefje van het meisje terug:[11.]

‘Wij zullen elkaar vinden
In het donker vol schaamte
Heimelijk huilend tussen oud gereedschap
In het roggeveld’

Dat hij het snippertje juist op dat moment aantreft, benadrukt de overeenkomst tussen vader en zoon.

In het derde gedeelte vraagt de vader, die bezig is zijn tuin te harken, wat de zoon in 's hemelsnaam beoogt met het schrijven van gedichten. Terwijl moeder voorbijkomt op weg naar de kerk, mompelt de jongen beschaamd iets ‘over verbeelding / en de vruchten van de geest’. Met een ‘dunne hoge lach’ wijst de vader naar het godshuis: ‘Dat daar heeft mij levenslang / met vruchten van de geest bedrogen’.

Inmiddels heeft Ten Berge vrijwel alles wat hij tegenkwam onklaar gemaakt.

11. Verwijzen ‘oud gereedschap’ en ‘roggeveld’ misschien naar het verwoest Arkadië van H.H. ter Balkt?

Er is afgerekend met Pound, met diverse oude geliefdes, met de verwaten Amerikaanse middenklasse, met het slangenritueel van de Hopi, en bovenal met het karakter van de hoofdpersoon zelf. Moeder wordt weggezet als hopeloos bijgelovig, vader is een uitgesproken *loser*. De lezer gaat verlangen naar een wending ten goede. Kwamen Odysseus, Orpheus, Aeneas, Dante en Leopold Bloom niet ongedeerd uit de onderwereld terug, weliswaar 'sadder and wiser', om met Coleridge te spreken, maar in elk geval vief genoeg om nog lering te kunnen trekken uit hun *katabasis*?

## *XI*

In de elfde elegie wordt het menens. Het 25 bladzijden tellend relaas met de ondertitel 'itinerario' (reisgids) bestaat uit vier episoden. De droomtijd is definitief afgelopen en de reiziger wordt 'meegesleept langs schrale gronden' (*waste land*), om door een vleesetend landschap te worden verslonden:

> De hal van de eeuw
> Die een helse provincie omspande -
> Vuursproeiers, spekzachte
> Kloven, een spuwing van bloedende as

Er is geen twijfel mogelijk: hier betreden we de hel. Als een toerist op Schiphol laat de reiziger zich per rolbaan langs de verschrikkingen van de twintigste eeuw voeren, zonder dat een Vergilius hem de weg wijst. Net als in het elfde (!) boek van de *Odysseia* en de eerste *Canto* van Pound duiken voortdurend schimmen op met wie de bezoeker maar heel even mag praten. Een oorlogshitser uit het begin van de eeuw kankert op joden en 'vredesfanatici' als barones Von Suttner, die in 1905 de Nobelprijs voor de vrede kreeg. Maar we zien ook Franse bosarbeiders die zonder blikken of blozen - *Befehl ist Befehl* - een prachtig woud tot braakland kappen. De camera registreert hoe een aristocratisch diner de geschiedenis in wordt gebombardeerd, Persephone wordt door Dis (Hades) verkracht, en Wagner, die zijn landhuis hoopvol 'Wahnfried' doopte, betreurt de verwording van zijn erfenis.

De rolbaan leidt ook langs de Torre della Fame, waarin de uitgehongerde graaf Ugolino zich aan zijn kleinzoons vergreep, zoals Dante in *Canto* XXXIII vertelt.[12.] Maar het gebouw wordt, als de wolkenkrabber van Babel, door projectontwikkelaars 'de hemel in / Gebouwd'. We bevinden ons kennelijk, in ballingschap, aan de stromen van Babylon, zoals het motto van Johannes van het Kruis al had aangekondigd. Inderdaad neemt de spraakverwarring toe. Onder het motto 'alle woorden zijn gebruikt' monteert Ten

12. Zie ook *The Waste Land* r. 411.

Berge de meest uiteenlopende fragmenten tot een misselijk makend pandemonium. Het ergste is dat ook in principe sympathieke standpunten aan taalbederf onderhevig zijn, zodat niemand die pretendeert enige smaak te hebben, ze nog zou durven onderschrijven: ‘Vrouwen Eisen / De Totale Rouw / Om Deurne, Dante & Dachau!’ En: ‘Graag Iets Naders / Omtrent DoodsEskaders’. De taal is besmet. Het eerste gedeelte van de elegie eindigt met een door en door smakeloos, retorisch sonnet. De strekking luidt dat het geen zin heeft hier naar Schoonheid te zoeken: ‘zwicht / Niet voor Herinnering of Moederschoot / Voordat je deze drekbeker hebt uitgedronken’.

Dan ontmoet de reiziger op een driesprong de Zweedse dichter Gunnar Ekelöf, wiens *Byzantijnse trilogie* in 1985 door Ten Berge vertaald werd.[13.] Het middendeel van die bundel heet ‘Gids naar de Onderwereld’, maar het enige wat Ekelöf te bieden heeft is een vrouw met zeven sluiers, die de reiziger drie stenen geeft. Op zijn tocht ontmoet hij nu een aantal oude bekenden: gestorven schoolvriendjes, een opa en een oom, een minnares, de dichter Gilliams. In het derde gedeelte van de elegie neemt de inmiddels blinde Daddy Texas hem mee naar het diepste punt van de hel, waar in stinkende cellen mensen door zwartgelaarsde functionarissen worden gemarteld: ‘Cel aan cel dezelfde peepshow met bewegende modellen’. Enkele malen wordt benadrukt dat zingen hier onmogelijk is.

Na verdere omzwervingen door dit gekkenhuis voelt hij de onderaardse gangen vollopen met giftig water. Een van de stenen die hij van de gesluierde vrouw had gekregen, een stuk bergkristal, helpt hem het hoofd koel te houden. Door de stroming van het water wordt hij naar de uitgang gesleurd en als lava naar buiten gespoten, over de Styx heen: ‘Een duiker in de lucht / Boven een brede grensrivier’. Maar zijn missie is definitief mislukt, want:

> op de andere oever, wazig
> Als een fresco uit een ver verleden
>
> Een figuurtje met geheven armen
> In haar handen klapt bij een verlaten veer

De hel van de twintigste eeuw heeft de reiziger zo in beslag genomen, dat hij er Eurydike niet eens heeft opgemerkt.

## *XII*

Wat nu? Heeft de tocht hem gelouterd? Is hij er een beter en rijker mens van geworden? Hebben de verschrikkingen van Wereldoorlogen, Grote

13. Gunnar Ekelöf, *De Byzantijnse trilogie. Gedichten*, vertaald door H.C. ten Berge en Marguérite Törnqvist, Amsterdam, Meulenhoff, 1985.

Sprongen Voorwaarts, Rapporten uit Rome en Chileense Junta's de bodem vruchtbaar gemaakt voor een betere wereld? Is het gestorven graan triomfantelijk herrezen?

Het antwoord luidt eenvoudig: neen. Sterker nog, in de twaalfde elegie kruipt de dichter in de huid van een Latijns-Amerikaanse folteraar die hem zijn fiasco inwrijft. ‘Je werken zijn verdwenen / En je naam is niet bestaand’, zegt hij, ‘Wie ons in de wielen rijdt / Moet eraan geloven.’ De dichter heeft een poging gedaan het onderdrukkende systeem te ondermijnen, zich te onttrekken aan de taal van de heersende structuren, maar kan zich alleen verstaanbaar maken als hij de besmette code overneemt. Vandaar dat Ten Berge zich hier bewust compromitteert door zijn poëzie dood te verklaren:

> Je stembanden zijn doorgeknipt
> Je polsen zijn gebroken
>
> Je staat onthand
> Je bent monddood

‘Had gedaan alsof je neus bloedt / Beetje achterlijk is soms gezond’, aldus de functionaris, die vaststelt dat hij, in tegenstelling tot de dichter, op zijn post is gebleven en braaf zijn plicht heeft gedaan. ‘Jij staat alleen / Jij ziet het groot, amigo // Dus jij laat je om de dooie / Dood niet kisten (zeiden ze)’. De kille ironie om het gedrag van de zogenaamd heroïsche dichter, die een vergeefse tocht door de hel ondernam om het kwaad in zichzelf en de wereld te slechten, ligt er dik bovenop.

## *XIII*

Toch heeft de dichter zelf het laatste woord. Hij spreekt tot zichzelf en zegt het enige wat een dichter in dergelijke gevallen kan zeggen: ‘Begin, schrijf’. Hij stelt vast dat zowel zijn leven als zijn gedicht door liefde en overlevingsdrang werd voortgestuwd, maar zonder weloverwogen plan vooraf. Bestaan en schrijven zijn experimentele handelingen. Is het gedicht een reusachtige vrouw, een walvis die hem heeft opgeslokt? ‘Hoe lang / Zwierf je door haar ingewanden rond?’ De elegie kent uitsluitend vragen, geen antwoorden. Het werk heeft de dichter in zich opgenomen, ingelijfd, en later weer als Jona op een lege kust uitgestoten. Maar ondanks die prenatale intimiteit is het gedicht hem, als een moeder of een minnares, vreemd gebleven.

De vragen die ik me aan het begin van dit artikel heb gesteld, zijn echter wel beantwoord. Om met het probleem van de verstaanbaarheid te beginnen:

*Texaanse elegieën* is, mits je een poging doet de voornaamste bronnen te achterhalen, een complexe, maar geen moeilijke bundel. Woordkeus noch zinsbouw noch beeldtaal is ontoegankelijk. Ik geloof dat ik in het bovenstaande de belangrijkste teksten die Ten Berge in gedachten had toen hij het boek schreef, over de elegieën heb heen gelegd, maar voeg daar nederig aan toe dat ik natuurlijk tientallen citaten en verwijzingen over het hoofd heb gezien. Zo werkt communicatie nu eenmaal: je weet nooit wat een ander bezielt.

Ten Berge herkauwde 'het gruis van oude metaforen', en dan met name een aantal mythische thema's die hij tegenkwam bij Homeros, Ovidius, Dante, Pound en Eliot. Maar ik geloof dat hij in zoverre moderner en compromislozer is dan zijn voorgangers, dat hij, om nogmaals het woord van Dante te gebruiken, alle hoop heeft laten varen. Alle hoop, behalve één sprankje: dat je altijd opnieuw met schrijven kunt beginnen.

Mooie gedichten zijn het niet, deze elegieën. Ik weet niet of ik ervan kan houden; fraaie regels om in bed aan mijn geliefde voor te lezen heb ik nauwelijks aangetroffen. Maar ik moet deze elegieën steeds herlezen, ik moet steeds opnieuw dat *Inferno* in. Niet in de hoop ooit de uitgang te zullen vinden, maar om eens de bodem van de put te bereiken en daar mijzelf tegen te komen.

*Piet Gerbrandy (1958) is classicus, dichter en criticus. Zijn essaybundel*
Een steeneik op de rotsen *verschijnt in januari 2004*.

**Ad Zuiderent**

## *H.C. ten Berge, een eter van andermans poëzie*

**E**r is een tijd geweest dat H.C. ten Berge zonder meer een ijskoud dichter kon worden genoemd. Titels van bundels en cycli uit de jaren zestig en begin jaren zeventig als *Poolsneeuw*, '-88.30' en *De witte sjamaan* gaven vanzelf aanleiding tot die typering. En anders wel de zoektocht naar het wit woordkristal waarvan in laatstgenoemde bundel sprake is. Deze poëzie trok de consequenties uit de heldere lijn van Mallarmé, ook al vermomde zij zich geregeld in een veelkleurig Poundiaans jasje.

De dichter van het recente *Oesters & gestoofde pot* is niet meer zo zuiver op de graat. Welbewust, neem ik aan. Want al zou men bij de titel van het openingsgedicht van deze bundel, 'De laatste modernist', kunnen denken aan de klacht van een zuiver dichter in onzuivere, postmoderne tijden, wie met name het slot van dit gedicht leest, moet wel tot de conclusie komen dat er iets anders aan de hand is: deze dichter heeft er genoeg van nog steeds met die witte, zuivere wereld vereenzelvigd te worden:

> [...]
> Elk woord lag volmaakt in de mond
> maar verkleumd zocht een hand naar de hand van een vrouw.
>
> O, dat er een eind aan kwam!
>
> De laatste modernist te zijn
> die z'n ziel aan een ijzige demon verpandt.

Hoe sterk de invloed van die ijzige demon aanvankelijk geweest is en hoezeer die invloed lijkt te zijn afgenomen, valt te zien aan vertaalde poëzie in twee van de genoemde bundels, respectievelijk *De witte sjamaan* (1973) en *Oesters & gestoofde pot* (2001): aan het soort gedichten dat Ten Berge in beide gevallen vertaald heeft en ook aan de plaats die deze vertalingen in beide bundels innemen.

### *Andermans woorden*

Ten Berge is niet de enige dichter die geregeld vertalingen presenteert als geïntegreerd onderdeel van eigen werk, maar de manier waarop hij dat een aantal keren heeft gedaan, is nogal uitzonderlijk. Meestal wordt vertaalde poëzie in een speciale afdeling opgenomen, waar zij fungeert als signaal van

verwantschap (denk aan vertalingen van John Berryman in bundels van Rob Schouten of aan die van oudere, vormvaste dichters bij Jean Pierre Rawie). Bij Ten Berge zijn vertaalde gedichten meestal veel nadrukkelijker ingebed in zijn eigen werk, waardoor het onderscheid tussen vreemd en eigen vervaagt. De positie van vertaalde gedichten in zijn werk lijkt eerder op die van 'Musée des Beaux-Arts' van W.H. Auden, dat vanwege de vertaling in het hart van de bundel *Een hond van Pavlov* van Jan Emmens geregeld als een vrijwel Nederlands gedicht is aangemerkt.[1.]

Een vergelijkbare positie neemt Ten Berges vertaling van het gedicht 'De donkere nacht' van de Spaanse mysticus Johannes van het Kruis in, waarmee de gelijknamige afdeling in de bundel *Overgangsriten* (1992) wordt afgesloten. Deze vertaling valt niet los te zien van de direct eraan vooraf gaande gedichten, 'Fernando Pessoa leest de verstrooide ledematen van Juan de la Cruz' en 'De wrede god'. In het eerste wordt, via de omweg van de lectuur van Pessoa (die op zijn beurt weer Juan de la Cruz leest), de Spaanse dichter opgevoerd als een gevangen mysticus die samenvalt met zijn woorden. In het tweede - een dubbelgedicht - is Juan de la Cruz expliciet aanwezig in het motto; dit gedicht heeft betrekking op iemand (man zowel als vrouw) die in een cel aan 'zinsverduistering' ten prooi is, maar die er toch in slaagt in flitsen en beelden iets te laten zien van de eigen innerlijke wereld. De eigen gedichten van Ten Berge bereiden de lezer als het ware voor op het taalgebruik en de geestelijke mentaliteit in het vertaalde gedicht.

Iets dergelijks, maar dan op grotere schaal, is aan de orde in *De witte sjamaan*. De vertalingen van eskimopoëzie en van gedichten van de Chinese dichter Han Shan zijn hierin opgenomen in een ontwikkeling die door de hele bundel heen loopt; grof gezegd: de reis uit de eigen cultuur naar een zuiverder cultuur, die een taal moet opleveren die heilzaam zou moeten werken in de eigen cultuur. Zonder andermans werk zou deze thematiek minder overtuigend gepresenteerd zijn geweest dan nu het geval is. In *Oesters & gestoofde pot* is de samenhang tussen de verschillende afdelingen minder hecht (liever: die samenhang is er vrijwel niet), waardoor de vertaalde gedichten in de titelafdeling niet merkbaar te maken hebben met die in andere afdelingen. Maar wel worden deze vertalingen binnen de cyclus zelf voorafgegaan en gevolgd door een gedicht van Transmontanus, een alter ego van Ten Berge. In ondertitel en motto van deze afdeling krijgt de relatie gestalte. In de ondertitel stelt de dichter zich op als een nederig dienaar: 'een maaltijd met acht dichters opgediend en afgeruimd door Transmontanus'. In de bijbelse woorden van het motto - 'Zo vaak uw woorden gevonden werden, at ik ze op...' [Jeremia 15:16]' - is de dichter geen bediende, maar een eter van andermans poëzie, met trekjes van een literaire schrokop.

In de gedichten van Transmontanus zelf is eerder de schrokop aan het woord

1. Door Renate Rubinstein (1972) bijvoorbeeld, maar vooral in beschouwingen over beeldgedichten (bijvoorbeeld in Van Deel 1992).

dan de bediende: aan het eind blijkt Transmontanus de regie totaal te hebben overgenomen. Ook in dit opzicht verschillen *De witte sjamaan* en *Oesters & gestoofde pot* van elkaar: tegenover totale integratie van vreemde elementen in de eerste bundel staat de merkbare heterogeniteit en soms ook dubbelzinnigheid van de relatie in de tweede.

## *Waarover de Raster-discussie niet sprak*

Wat beide, *De witte sjamaan* en 'Oesters & gestoofde pot', verenigt, is hun relatie met een publicatie in *Raster* op de grens van de jaren zestig en zeventig. Vanaf het begin had Ten Berge, die het blad in zijn eentje redigeerde, duidelijk gemaakt dat de oriëntatie in *Raster* internationaal zou zijn. In de bekende inleiding op het eerste nummer stelt hij de poëzie en de poëtica van Ezra Pound ten voorbeeld aan zijn eigen poëzie en aan de poëzie in Nederland in het algemeen. In het eerste nummer van de derde jaargang kondigt hij aan 'dat een tendens tot internationalisering voor '69 kenmerkend zal zijn'.[2.] Het laatste nummer van de derde jaargang is dan ook geheel gewijd aan poëzie van over de grens. 'Hedendaagse poëzie in internationaal perspectief', luidt de titel van Ten Berges inleiding op dit nummer. Daarin benadrukt hij dat deze belangstelling voor poëzie van over de grens vooral ten doel heeft inzicht te verschaffen in de identiteit van de eigentijdse Nederlandse poëzie en hoe die bij benadering gesitueerd kan worden temid-den van de internationale ontwikkelingen.[3.]

De fameuze *Raster*-discussie in het volgende nummer (tussen Ten Berge, Bloem, Vogelaar, Kouwenaar en Bernlef) sluit op dit nummer aan. Deze discussie diende de standpunten ten opzichte van de genoemde internationale ontwikkelingen te verhelderen. Dat van die ontwikkelingen uiteindelijk alleen de sterk theoretisch gefundeerde bijdrage van Charles Grivel over de Franse poëzie ter sprake komt en de daarin aan de orde gestelde ontwikkeling dat genregrenzen meer en meer verdwijnen, zegt meer over de op dat moment bestaande tegenstellingen in Nederland (althans tussen de gesprekspartners) dan over de tendensen bij individuele dichters. Ook de poëzie van Ten Berge zelf wordt in deze discussie vooral met ontwikkelingen in Frankrijk in verband gebracht, bij voorbeeld wanneer Rein Bloem opmerkt: '[...] wat jij, Ten Berge, doet in je gedichten met je velden [...] daar is het toch niet belangrijk meer om over het onderscheid poëzie/proza te spreken'.[4.]

Ik ben ervan overtuigd dat het gesprek, als het alleen aan Ten Berge zou hebben gelegen, zeker ook zou zijn gegaan over de bijdrage van Kenneth White over de Engelse poëzie. Van geen van de door Grivel gepresenteerde Franse dichters zal later in *Raster* nog werk worden gepubliceerd (al dan niet in ver-

2. Ten Berge 1969, p.4
3. Ten Berge 1969/1970, p.428-429
4. Van Marissing 1970, p.111

taling). Daarentegen zijn White en zijn landgenoot Nathaniel Tarn (beide met een gedicht in het poëzienummer aanwezig) sindsdien niet meer uit *Raster* weg te denken. Beiden nemen bovendien een prominente plaats in in Ten Berges eerste essaybundel, *Levenstekens &doodssinjalen* (1980): een vijfde deel van dit boek bestaat uit een beschouwing over en vertalingen van gedichten van beide dichters. Zoiets zegt op den duur meer dan de prominente aanwezigheid van de een (Grivel) en de totale afwezigheid van de ander (White) in genoemde discussie.

In zijn essay over de Engelse poëzie trekt White, net als Ten Berge een paar jaar eerder, partij voor Pounds 'worsteling om zich door de verbijstering en kakafoniese mengelmoes van moderniteit heen te bewegen naar een nieuwe integratie en volledigheid.'[5.] Niet alleen hierover zijn Ten Berge en White het eens, ook in formeel opzicht en wat de relatie tussen poëzie en samenleving betreft kan de aanwezigheid van White in *Raster* gezien worden als een blijk van verwantschap van Ten Berge met deze dichter.

Eerst iets over het formele. In het nummer waarin de discussie staat (IV/2), zijn opnieuw gedichten van White opgenomen. Wat daaraan direct opvalt, is de beweeglijke typografie: na een regel die op de linkerrand van de bladspiegel begint, springen volgende regels in, de ene verder dan de andere, zodat de volgens traditie steile linkerkant van elke strofe en van elk gedicht zich als een spiraal of een slang over de bladzij beweegt. Als voorbeeld een kort gedicht uit Whites 'Cape Breton Elegy', waarin elke regel weer anders inspringt:

**10.**

The violence of poetry
is still
and goes deep -
to the bone
to the white

Deze typografische vorm, die ook kenmerkend is voor de poëzie van Tarn in het volgende nummer van *Raster* (IV/3), heeft kennelijk aanstekelijk gewerkt. In zijn voorgaande bundels breekt Ten Berge de typografie soms open, bijvoorbeeld om onderscheid te maken tussen verschillende tekstsoorten ('De ondergang van Tenochtitlan' in *Personages*), maar dan meer bloksgewijs, in de 'velden' waar Rein Bloem op doelt. In latei werk, met name in een flink aantal gedichten in *De witte sjamaan*, de bundel die kort na genoemde *Raster*publicaties verscheen, is de open typografie net zo beweeglijk geworden als in de genoemde gedichten van White en Tarn.

5. White 1969/1970, p.461

En wat de relatie tussen poëzie en samenleving betreft. In het genoemde nummer IV/3 besteedt *Raster* ruimschoots aandacht aan White en Tarn. Niet alleen zijn ook nu weer van beiden gedichten opgenomen, ook publiceert White er zijn 'Open Letter to All Hyperboreans' in, dat later in Engeland als pamflet zal verschijnen. En vooral: Ten Berge leidt de bijdragen van beide dichters uitgebreid in. Ook dit is minder opgemerkt dan men zou verwachten op grond van het feit dat het nummer met deze uitgebreide aanwezigheid van en aandacht voor twee Engelstalige dichters opent. Het eveneens in dit nummer opgenomen omvangrijke essay 'Topografie van een materialistiese literatuurteorie', waarmee Jacq Firmin Vogelaar zijn positie en de positie van literatuur en theorie bepaalt, trekt veel meer aandacht. Ook nu lijkt White en wat hij te melden heeft, minder interessant dan een meer theoretisch georiënteerde bijdrage in *Raster* van een Nederlands auteur, al zal het feit dat White's bijdragen niet vertaald waren, daarbij ook een rol hebben gespeeld.

Tijd dus om alsnog de aandacht te vestigen op de aanwezigheid van Tarn en (vooral) White in *Raster*. Beiden vallen ook in zoverre in één adem te noemen dat White de aanleiding om zijn 'Open Letter' te schrijven vond in een artikel van Tarn, waar Ten Berge in zijn inleiding royaal uit citeert. In dat artikel beweert Tarn dat de Britse poëzie in een isolement verkeert en dat de interessantste Engelstalige poëzie in de twintigste eeuw dan ook niet door Britten geschreven is, maar door Amerikanen en in Groot Brittannië zelf, door dichters die meer keltisch dan Engels georiënteerd waren. Er was nog lang geen sprake van 'the Empire strikes back', maar achteraf valt het als een voorbode te zien van het afbrokkelen in de jaren tachtig van de traditioneel-Engelse literaire zuil. Tarn zou het door hem gesignaleerde isolement met vertalingen willen doorbreken en eindigt daarom zijn betoog (althans in de samenvatting van Ten Berge) met een pleidooi om uit het eigen raam naar buiten te kijken: 'de genezing van vele feilen is gelegen in *de bereidheid om te leren* en de durf om het blikveld van de kunst te verruimen. Er is geen reden om kennis die de poëzie verbreedt en opengooit te vrezen'.[6] Tarn wijst op Latijns-Amerikaanse poëzie, primitieve poëzie, poëzie uit het Verre Oosten en op Europese bewegingen als Dada en het Surrealisme, die aan Groot-Brittannië zijn voorbijgegaan.

In zijn beschouwing over Tarn en White wijst Ten Berge erop dat de laatste gefascineerd is door een wereld die met zijn eigen naam samenvalt: 'the white world'. Zo begint 'A Personal Winter' met: 'I stand in my own inscrutable whiteness/ and my heart is a blazing furnace.' Een dichter die op een vergelijkbare manier met zijn naam samenviel, was de Chinese dichtermonnik Han Shan (vertaald door Gary Snyder, die op zijn beurt later weer door Kenneth White in *Raster* zal worden geportretteerd onder de

6. Ten Berge 1970a, p.256

Poundiaanse titel ‘Poetry and the Tribe’ - het is een gezelschap dat in concentrische cirkels om elkaar heen beweegt). De naam Han Shan is niet alleen een persoonsnaam, maar ook de naam van de berg waarop deze kluizenaar zich terugtrok (‘Koude Berg’). Daarnaast is het de aanduiding geworden van de mentaliteit die kenmerkend is voor zijn dichterschap. Een fantastisch voorbeeld van wat Ten Berge in navolging van Ezra Pound ‘logopoeia’ noemt: de naam van de dichter als knooppunt van betekenissen.[7.]

In het spoor van White en Han Shan zal Ten Berge dat in de bundels vanaf *De witte sjamaan* ook voor zijn eigen naam laten gelden - het bestijgen van de berg, ten berge gaan, is een daad van zuivering in allerlei opzichten. Zo schrijft hij in het tweede gedicht van *De witte sjamaan*: ‘ik lees de blinde/bergkaart van een lege droom/ en stijg’. Soms gebruikt hij de naam ‘Tramontane’ of ‘Transmontanus’, waardoor hij aan de betekenis van zijn naam een kosmisch element toevoegt (poolster), benevens weersomstandigheden (een bergwind) en persoonlijke gesteldheid (verwarring, dronkenschap; ‘je tramontane kwijt zijn’). Met dezelfde inzet als White met ‘I stand in my own inscrutable whiteness’ schrijft Ten Berge over de titelfiguur in de cyclus ‘Tramontane’ in *Nieuwe gedichten*: ‘Ongevleugeld in de witgemutste bergen/ zoek je 't langzaam hoger op:// een loden kop, een hart vol schrik,/ het Grasvolk smalend in de verte.// Nog altijd *een man van de vlakte/ die zijn naam/ volgens de regels van de kunst/ in eenzaamheid beklimt*.’ [cursivering van mij, AZ]

In zijn ‘Open Letter’ reageert White kritisch op pleidooien voor een nieuwe politieke poëzie die tegelijkertijd innerlijke poëzie zou moeten zijn. Het moet radicaler, vindt hij, want zulke poëzie dringt niet door ‘through to the white’. Zijn alternatief heet ‘The Hyperborean Programme’: taal die zo sterk is dat het woord ‘an act of violence, revelation, and innovation’ wordt (zie ook het hierboven geciteerde gedicht uit ‘Cape Breton Elegy’) - dat is wat de Engelstalige poëzie nodig heeft. Om dat te bereiken zal men de trivialisering van denken en leven moeten weerstaan en het anti-intellectualisme en het barre intellectuele klimaat in Engeland dienen om te zetten in een meer radicaal denken. Twee wegen waarlangs White dit doel denkt te bereiken, zijn surrealisme en oriëntalisme. Dat laatste niet in de betekenis die het sinds het gelijknamige boek van Edward Said heeft, maar in die van zich op het Oosten richten om naar het Westen terug te keren. Precies de beweging van de sjamaan in de bundel van Ten Berge.

‘Hyperborean’ mag iemand heten die, op grond van een instinctieve revolte, een radicale kritiek van onze beschaving onder woorden heeft gebracht en op weg gaat naar iets anders, iets wezenlijkers. Ook heeft het begrip betrekking op de wereld waar volgens de oude Grieken de Hyperboreeërs verbleven, maar dat later door hellenisering, romanisering en kerstening uit het

7. Zie ook wat Ten Berge hierover schrijft in zijn nawoord op de bundel *Skryt* (1972) van Breyten Breytenbach (ook een dichter die deelneemt aan de dans rond de Koude Berg). Ten Berge gaat in zijn betoog uit van het feit dat in eskimotalen op Groenland ‘ademen’ en ‘poëzie maken’ hetzelfde betekenen. (Ten Berge 1972, p.61)

zicht is verdwenen: het noordwestelijk, circumpolaire culturele en psychomentale complex. Dit is inmiddels allang geen regionale of culturele eenheid meer, maar er zijn op zijn minst tekenen dat het nog steeds leeft, in kunst en denken van Indianen, in eskimocultuur, Siberisch sjamanisme, Shintoïsme, enzovoort. Men zou moeten beseffen, schrijft White, dat wezenlijke kenmerken van de Britse cultuur uit dit gebied voortkomen en dat het alsnog de voedingsbodem kan zijn voor een nieuwe cultuur in Engeland, een cultuur die, los van het kunstmatige 'yeah-man' amerikanisme en los van een louter exotische aantrekkingskracht, verbonden is met Amerika aan de ene en het sino-japans denken aan de andere kant.[8.]

Dit verbinden van zuivere elementen in culturen van de bovenhelft van het noordelijk halfrond moet Ten Berge aangesproken hebben. Zoals gezegd is er vanaf het begin in zijn werk sprake van een polaire wereld; bovendien publiceert hij in deze jaren vertalingen van zowel Japanse no-spelen als van indianenpoëzie.

Dat met deze literair-culturele ideeën van White ook diens ideeën over dichterlijke typografie bij Ten Berge zijn aangeslagen, blijkt onder meer uit het feit dat hij een groep gedichten (waaronder enkele prozagedichten), die hij kort tevoren, onder de titel 'Work in progress I', in *Raster* had gepubliceerd (II/4), niet in een nieuwe dichtbundel opneemt, maar in zijn prozaboek *Een geval van verbeelding* (1970). Op grond daarvan kon Rein Bloem dan ook gemakkelijk veronderstellen dat het onderscheid tussen proza en poëzie er voor Ten Berge niet of niet meer toe deed. Maar kort daarna zal Ten Berges poëzie sterk veranderen. In hoeverre dat samenhangt met een veranderde opvatting over poëzie en dat die opvatting mede beïnvloed is door wat ik tot nu toe over Kenneth White heb geschreven, kan ik hier alleen maar summier aangeven.

Het komt erop neer dat er van verschillende gedeeltes van deze teksten flarden terechtgekomen zijn in de gedichten in *De witte sjamaan*. Ik beperk mij tot één voorbeeld, en wel uit een gedicht dat in *Raster* '(inzicht)' heet en in *Een geval van verbeelding* 'ei'. Dat bevat de volgende strofen:

> [...]
> maar beste marston, zie hoe ik zwaai
> met mijn bijl, sneeuwblind en snel
> deze bijt in de lucht hak
> denkbeeldige kraters met smeltwater volstort
>
> zo valt dooi in, ik tuimel
> bergafwaarts, een rode lawine
> temidden van brekend gesteente

8. White 1970b, p.274

- die in het zacht verend bed van een vormloze sneeuwhoop
ontwaakt en denkt: ik ben
hard als een spijker
[...]

Een verwante passage in ‘Maker & model’, de begincyclus van *De witte sjamaan*, ziet er vooral typografisch heel anders uit:

[...]
ik hak
   en schep
een wenteltrap
   die treden

      mist

zodat ik in mijn leegte stap

         en val

   daar word ik afwezig
het sneeuwige licht van het eerste begin
      in gedreven
[...]

Het zwaaien met de bijl en het hakken van een bijt in de lucht hebben plaatsgemaakt voor hakken en scheppen; dat laatste uiteraard in dubbele betekenis. De typografie maakt een wenteltrap zichtbaar - die even later, op grond van de typografische beweging, even goed een slakkenhuis kan zijn. De tuimeling bergafwaarts is een val in de leegte geworden, die met veel typografisch wit wordt versterkt. Bovendien: waar Ten Berge er in ‘(inzicht)’ maar een enkele keer in slaagt een formulering verschillende lagen te geven, daar slaagt hij er in ‘Maker & Model’, ten dele op basis van hetzelfde materiaal en met gebruikmaking van een beweeglijker typografie, veel vaker in. Met dank aan Tarn en White.

## *Een constructie van betekenis: De witte sjamaan*

Inmiddels lijk ik misschien ver afgedwaald van de circumpolaire wereld zoals die door White bepleit is, laat staan dat ik ooit nog bij ‘Oesters & gestoofde pot’ lijk te zullen uitkomen. Maar ik meen het punt te hebben

kunnen aanwijzen waar Ten Berge van een mogelijk postmodern dichter, voor wie heterogeniteit van het materiaal zo goed mogelijk zichtbaar moest blijven, is veranderd in wat hij in het begingedicht van *Oesters & gestoofde pot*zal noemen: de laatste modernist. Van wie hij vervolgens weer afstand zal nemen.

Maar eerst nog iets over de 'ijskoude demon'. In veruit de grootste afdeling van *De witte sjamaan*, de titelafdeling, komen allerlei aspecten van zuivering aan de orde en van samenvallen met jezelf. Dat gebeurt in een aantal etappes: de eerste is in de titelreeks (het feit dat het begrip 'de witte sjamaan' een knooppunt vormt waarop bundel, afdeling, reeks, personage en mentaliteit elkaar ontmoeten, maakt duidelijk hoe belangrijk het samenvallen van verschillende niveaus binnen één woord of woordgroep voor Ten Berge in deze bundel is), de tweede is de reeks 'de andere slaap', waarin de tijd is opgeheven en uit de dood de verbeelding kan ontstaan, de derde vormen de 'arctische gezangen', een tweetal reeksen van respectievelijk eigen en vertaald werk. Het niet meer in eigen woorden spreken, maar in woorden die al bestaan en die een genezende werking hebben, is de hoogste staat die de sjamaan-dichter kan bereiken. *De witte sjamaan* zou zonder de vertaalde gedichten niet af zijn. Nu zijn de gedichten van de Chukchi uit Noordoost-Siberië, van dichters uit Oost-Groenland en van Han Shan de genezende, heilzame woorden waarmee de tot sjamaan gemetamorfoseerde dichter in deze bundel terugkeert naar zijn eigen Westerse Grasvolk.

Van al deze gedichten liggen die van Han Shan wat hun thematiek betreft het dichtst bij de eerdere poëticale gedichten van Ten Berge. Ook bij Han Shan wordt een berg beklommen (Koude Berg), ook bij Han Shan worden eenzaamheid, zuiverheid en leegte gezocht, ook bij Han Shan is de tocht omhoog een tocht naar binnen, ook bij Han Shan lijkt de tijd opgeheven.

Daarbij komt dat de gedichten van Han Shan een andere positie innemen dan de andere vertalingen. Deze laatste worden steeds afzonderlijk gepresenteerd, op de traditionele manier. De vertalingen van Han Shan daarentegen waarmee de reeks vertalingen besluit, worden gepresenteerd onder de verzameltitel 'Lezend boven Groenland', waardoor ze tegelijk fungeren als vertaling en als citaat, dus als vertalerstekst en als personagetekst: alsof iemand in een vliegtuig op weg van het poolgebied naar West-Europa in een bundel gedichten van Han Shan zit te lezen. Tot in de *constructie* van *De witte sjamaan* heeft Ten Berge middelen gehanteerd om verschillende niveaus te laten samenvallen. Het is een van de radicale elementen waardoor dit een uitzonderlijke, op-en-top modernistische bundel is geworden.

## *Eetlust en vraatzucht in Oesters & gestoofde pot*

De positie van de vertaalde gedichten in *Oesters & gestoofde pot* is een andere. Ook de mentaliteit in deze gedichten is een andere. Dat blijkt al, zoals gezegd, uit de ondertitel van de titelafdeling: ‘een maaltijd met acht dichters opgediend en afgeruimd door Transmontanus’. Hier geen streven naar onthechting, noch een dwingend denken aan de dood, maar de levendigheid en gevarieerdheid van een tafelgezelschap, dat - zo te horen - behoorlijk door elkaar praat. Staan de dichterlijke gezichten in *De witte sjamaan* uiteindelijk allemaal in één richting, namelijk die van de zuiverheid van het woord, in ‘Oesters & gestoofde pot’ is dat niet meer het geval. Voorzover de titel van de bundel dat al liet vermoeden, wordt alleen al uit deze anekdotische ondertitel duidelijk dat de nadruk niet meer valt op ingetogenheid. Dat bleek ook al uit de eerste strofe van ‘De laatste modernist’, het eerder genoemde begingedicht van de bundel, die luidt: ‘Hij wilde bij maanlicht vulkanen bestijgen/ maar dronk een glas wijn bij het vuur.’ Dit gedicht eindigt, zoals gezegd, met de wens dat de kou nu eens voorgoed uit zijn werk gebannen wordt. Het zal niet veel moeite kosten de uitroep in de laatste regels van dit gedicht (‘O, dat er een eind aan kwam!’) te lezen als de wanhopige wens van de dichter om niet voorgoed met de perfectie van de taal en met de circumpolaire wereld te worden geïdentificeerd. Hij wil ook bekend zijn om zijn warmte. Aan de maaltijd dus.

Tien jaar voordat de bundel van die naam verscheen, publiceerde Ten Berge ‘Oesters & gestoofde pot’ in een nummer van *Raster* (nr. 53, 1991), dat geheel aan eten was gewijd. Bestaat de afdeling in de bundel uit veertien gedichten van (Transmontanus meegerekend) negen verschillende dichters, in *Raster* bestond hij uit negen gedichten van zes dichters, niet vergezeld van gedichten van Transmontanus, maar voorafgegaan door een inleiding van Ten Berge. Van die negen zijn er acht ook in de gebundelde cyclus opgenomen. Opmerkelijk is dat het gedicht waarop Ten Berge in zijn inleiding het meest uitgebreid ingaat, ‘Tablet II’ van de Amerikaanse dichter Armand Schwerner, nu net het enige is dat in de bundel ontbreekt. Opmerkelijk is ook dat een van de gedichten die er in de bundel aan zijn toegevoegd - ‘Vuurvreter’ van Ted Hughes - wel in hetzelfde nummer van *Raster* stond afgedrukt, in vertaling van Ten Berge, direct voorafgaand aan, maar expliciet buiten de cyclus.[9.]

Zonder nu te willen beweren dat uit deze verschillende variaties (weglating, verplaatsing, toevoeging) één beeld opdoemt van de veranderingen die het dichterschap van Ten Berge in de tussenliggende periode heeft ondergaan, denk ik toch dat ook aan deze wijzigingen wel iets af te lezen valt. Ik ga daartoe uit van de gebundelde versie.

9. In de inhoudsopgave staat het gedicht van Hughes afzonderlijk vermeld; de andere gedichten vallen onder de verzameltitel ‘Oesters & gestoofde pot’.

Onder de dichters van wie Ten Berge gedichten heeft opgenomen in ‘Oesters & gestoofde pot’, zijn twee etnodichters, de eskimo Kingmeroet en de Canadese Indiaan Peter Blue Cloud. Net als de laatste zijn alle andere dichtende gasten Engelstalig: de Amerikaan Gary Snyder, de Canadese Amerikaan Mark Strand, de Engelsen Ted Hughes en Tom Gunn, de Engelse Amerikaan Christopher Middleton en de Ier Seamus Heaney. Van Strand, Middleton, Snyder en Hughes staan er telkens twee gedichten in, van elk van de anderen één. Geen Fransen dus - die kom je na *Raster* 1970 bij Ten Berge eigenlijk niet meer tegen. En ook geen Armand Schwerner, op wiens formeel zeer eigenzinnige poëzie hij in *Raster* nog zo uitgebreid was ingegaan. Ten opzichte van de tijdschriftversie zijn Blue Cloud en Gunn, en Hughes tot op zekere hoogte, nieuw. Uit de twee gedichten van Transmontanus blijkt dat er naast de dichters (allemaal mannen) ook vrouwen meetafelen, maar die komen niet aan het woord. Zij lijken er te zijn om gestalte te geven aan de woorden uit het ‘De laatste modernist’: ‘Elk woord lag bijna volmaakt in de mond/ maar verkleumd zocht een hand de hand van een vrouw’.

De gedichten van Transmontanus nemen strategische posities in: het openingsgedicht heet ‘Voorspijs’ en in het slotgedicht, ‘Geen delicatessen?’, is sprake van overdadig gegeten hebben en van nagerechten. Zo suggereren zij een afgerond verhaal. Toch is het niet zo dat Ten Berge met uiteenlopende ingrediënten van diverse herkomst één maaltijd heeft samengesteld. De titels van alle gedichten op twee na hebben betrekking op een maaltijd of op eten, maar volgorde of samenhang zijn veel minder eenduidig dan in *De witte sjamaan*. Wat doet bij voorbeeld een gedicht met de titel ‘De ontbijttafel dekken’ tussen gedichten die als een maaltijd met vele gangen worden gepresenteerd? En wat moet je denken over de eetlust van de tafelgasten, als je iets over de helft van de cyclus het gedicht ‘Een lied over honger’ tegenkomt?

Er wordt in deze cyclus poëzie gegeten, er wordt vuur gevreten, er is een gedicht over een woord waardoor de hele wereld verslonden wordt, een gedicht over kannibalisme en één over een salami en een boek die tegenover elkaar worden gezet om te eten en gegeten te worden. Er staan ook twee gedichten in over oesters, gevolgd door twee gedichten over gestoofde pot, dat wel. Omdat ze ongeveer in het midden van de cyclus staan (de gedichten 5 tot en met 8 in een reeks van 14), zou je die als het hart van de cyclus kunnen beschouwen. Voorzover er toch nog iets als een verhaal verteld wordt door deze gedichten, is dat het verhaal van een maaltijd die ontaardt in een kosmisch schransen en dus steeds meer uit de hand loopt. Vooral de in de bundel toegevoegde gedichten dragen aan deze indruk van ontregeling bij. Wat dat betreft vormen de gedichten over oesters en die over gestoofde pot

een scheidslijn.

De meest onversneden eetgedichten zijn die van Gary Snyder, ‘Oesters’ en het daaropvolgende, licht hilarische ‘Hoe gestoofde pot in de Pinacate-woe-stijn te bereiden’. In beide gaat het om eten op een bepaalde met name genoemde plaats. Het eerste geeft de beknopte beschrijving van een dagje oesters rapen en eten aan de Amerikaanse noordwestkust. Het tweede is, zoals de titel al suggereert, in receptvorm geschreven - niet in de aanvoegende wijs van ‘men neme’, maar in de gebiedende van ‘leg, doe, snijd, gooi, roer’. Dat gaat veel verder dan in het kookboek, want er staat niet alleen in hoe je stoofpot moet maken, maar ook waar je de ingrediënten moet kopen, hoe je je vuur moet maken, wat je drinkt terwijl het eten gestoofd wordt en tenslotte hoe je het opeet. Dit alles in de Pinacate-woestijn, een oud vulkanisch gebied in Mexico, waar opmerkelijk genoeg een vuur gemaakt wordt in ‘een open lavacirkel’. Navolging van alle instructies levert overigens, zo te zien, een smakelijk of op zijn minst eetbaar gerecht op.

Datzelfde geldt voor het recept van Ierse Whiskey Trifle dat Transmontanus in het slotgedicht geeft. Ook hier is de gebiedende wijs zowel tot de kok gericht als tot de disgenoten. Die krijgen vooraf uitgebreide instructies wat te doen en wat te laten om van genoemd dessert te kunnen genieten. Die instructies had Transmontanus overigens beter vooraf kunnen geven, want ze komen vooral neer op matiging en bescheidenheid. De overgang naar het recept luidt: ‘Vul de goudgerande borden, stulp de lippen/ om een volle zilveren lepel; / gun je de verrukking van een Ierse Whiskey Trifle / *die je door ascese hebt verdiend*.’ [cursivering van mij, AZ] Het lijkt wel alsof de dichter zichzelf toespreekt: je was asceet, je mag je nu het ongans eten.

Dat dit vrijwel aan dovemansoren gezegd is, blijkt wel hieruit dat de enige die moeizaam op deze reeks instructies reageert, een aangeschoten tafeldame is. Deze dame, aan wie het hele recept wordt verteld, is de enige die vervolgens het gerecht ook opeet, tot genoegen van degene die zich aan alle adviezen heeft gehouden (de vertellende ‘jij’):

> Je disgenoten hebben het verknald.
> Niemand houdt zijn feestprak binnen.
>
> Terwijl men braakt en krimpt of adem hapt,
> heeft mevrouw zich niet meer in de hand.
> Ze gaffelt, smult en smakt, zienderogen
> raakt ze buiten zinnen.
> Als de schaal is leeg gelepeld ligt ze naakt,
> verteerd door liefdebrand,
> op het bevlekte linnen voor jou uitgestald.

Net als in *De witte sjamaan* vallen ook in dit gedicht soms betekenissen samen in één woord of uitdrukking, maar witte wereld en absolute zuiverheid ontbreken vrijwel. Zo hebben taal, eten en geestesgesteldheid terloops iets met elkaar te maken in 'buiten zinnen'. Dat was ook in het begingedicht het geval, waar zich tussen alle voorgerechten een 'warm aanbevolen' 'schuld-en-boetepotje uit St.-Petersburg' bevond en waarin sprake was van 'een hartig woordje, gegarneerd/ met zilveruitjes en augurken van de firma Kesbeke, inleggerij/ te Amsterdam.'

Ook uit sommige vertaalde gedichten blijkt het belang van deze combinatie, zoals uit het tweede gedicht, de vertaling van 'Eating poetry' van Mark Strand. Dat begint verlekkerd met: 'Inkt loopt uit mijn mondhoeken./ Mijn geluk is ongeëvenaard./ Ik heb poëzie gegeten.' Het effect van dit gerecht is niet misselijk: een droef kijkende bibliotheekjuffrouw raakt geheel aangeslagen door het feit dat een van haar klanten, door poëzie te lezen, verandert in een ander mens (in een hond misschien wel): de ikfiguur likt zelfs haar hand af, gromt haar toe en blaft: 'Dol van vreugde stoei ik in het boekerige donker.' Hoe poëticaal ook en hoezeer getuigend van de onverbiddelijke kracht van poëzie, de zuivere wereld uit het begin van de jaren zeventig is hier in geen ijsvelden of sneeuwwegen meer te bekennen.

Dat is in andere zin nog wel het geval in 'Oesters' van Seamus Heaney. Niet alleen staat daarin dat oesters op 'hun bedden van ijs' liggen, ook wordt erin verteld dat de Romeinen oesters de Alpen over transporteerden door ze in hooi en sneeuw te verpakken. En het gedicht eindigt met: 'Ik at die dag/ Weloverwogen, opdat zijn scherpe smaak/ Mij voluit tot het woord, het zuivere werkwoord kon bezielen.' Waar kou als voorwaarde voor smakelijkheid en scherpte als voorwaarde voor taalzuiverheid een rol spelen, zou dit gedicht ook tussen eerdere gedichten van Ten Berge gepast hebben. Niet waar er elders in het gedicht sprake is van de 'koelte van strodak en steengoed' waarin men de zelfgeraapte oesters eet, want dat verwijst duidelijk naar warmer weer en minder barre omstandigheden.

Ook nog wel verwant met de circumpolaire Ten Berge (om hem nog maar even zo te noemen) zijn de gedichten van Kingmeroet en Peter Blue Cloud. In het eerste is een uitgehongerde eskimo aan het woord, die bezwerend op zoek is naar eten; in het tweede is sprake van de rituelen waarmee de oogst en de verwerking van suikermaïs zijn omgeven. Ook het daaropvolgende gedicht, 'Een ramp' van Ted Hughes, heeft hier iets van, al was het maar doordat de hoofdfiguur een noordelijke, mythologische figuur is: Kraai.[10.] Dit gedicht gaat over een dodelijk woord, dat alles verslindt en vernietigt wat het op zijn weg tegenkomt: 'Vraatzuchtig poogde het woord, als een reuzenlamprei,/ De aardbol met zijn grote lippen te omvatten -/ Daar

10. Hoewel de wereld die in het vertaalde gedicht beschreven wordt, zeker geen specifieke Noordelijke wereld is, is het in dit verband op zijn minst opmerkelijk dat aan het eind van de bundel *Crow* (1971), waaruit het gedicht van Hughes afkomstig is, twee 'Eskimo Songs' staan.

begint het te zuigen.' Het vernietigende werk wordt waargenomen door Kraai, de hoofdpersoon in de hele bundel. Kraai figureert hier als een waarnemer aan de zijlijn, maar hij is ook een profiteur, voor wie er na de vernietigende werking van het woord weer voldoende lijken te pikken vallen.

Nog groter, van kosmische allure, is de beet die genomen wordt in 'Vuurvreter', het volgende gedicht van Hughes: 'Mijn eetlust is nu bij machte/ Orion en De Jachthond te behappen'. Daarmee komen we ook weer even in de buurt van *De witte sjamaan* terecht, waarin de 'kinderen van Nanoek', ofwel de Plejaden (dus ook de kinderen van Orion) worden aangeroepen.

Vraatzucht speelt eveneens een rol in 'Gedenkschriften van de wereld (IX)' van Thom Gunn, waarmee het vertaalde deel van de cyclus wordt besloten. Hierin is een kannibaal aan het woord die inmiddels op een dieet van bessen, water en kraakbeen moet leven, die zich daartoe heeft teruggetrokken in eenzaamheid, maar die daar soms nog weer vervuld raakt van vraatzucht. Iemand die wat het dieet betreft sjamaan zou kunnen zijn.

Hoe bescheiden is in dit verband het gedicht 'Gestoofd vlees' van Mark Strand, waarin iemands gedachten bij het zien van plakken stoofvlees op een bord teruggaan naar de eerste keer dat hij zulk stoofvlees at. Dit levert geen mythische beelden op, maar herinneringen aan een concrete plaats, een concrete moeder en concrete geuren.

Het gedicht van Strand maakte ook al deel uit van de reeks in *Raster*. Voorzover er een element is dat in de eerdere gedichten ontbreekt en dat de later aan de cyclus toegevoegde gedichten verbindt, is dat verslinding en vraatzucht. Transmontanus doet daar in zijn afsluitende gedicht nog een schepje bovenop, alvorens hij vaststelt dat er niemand meer naar hem luistert en hij ziet hoe uitnodigend zijn dronken en royaal verzadigde tafeldame zich inmiddels voor hem heeft uitgestald 'op het bevlekte linnen'. Toch sluit dit gedicht niet alleen maar aan op de teneur van de toegevoegde gedichten, maar het gaat er ook tegenin. Het begint met een poging de vraatzucht in te dammen met de woorden: 'Negeer het varken dat je huisvest'. Maar al snel blijkt dat dit advies niet meer echt helpt. Daarvoor is er in de voorgaande gedichten, die door hun volgorde dus wel degelijk iets van een ontwikkeling suggereren, te veel gebeurd.

Er spreekt een flinke dosis vergeefsheid uit dit slotgedicht: geen van de dichters heeft oor voor wat de bediende Transmontanus zegt; de enige die nog een beetje luistert, is zijn al flink aangeschoten tafeldame. Het lijkt erop dat Ten Berge, c.q. Transmontanus, niet meer alle dichters in dezelfde richting wil laten kijken (dat lukt niet), maar dat hij zich er nog minder dan in vroeger werk voor geneert dat het schrijven van poëzie, net als het eten, vooral ten doel heeft vrouwen te winnen. De schat aan betekenissen die destijds in

zijn naam verborgen zat, lijkt uitgeput: het beklimmen van een berg of de daarbij behorende mentaliteit lijken geen rol meer te spelen. Er wordt in het slotgedicht geen poëzie gegeten, woorden vertonen er niet hun vernietigende kracht en evenmin worden de wereld of de kosmos in dit gedicht aangevreten. Je zou nog kunnen denken dat de vrouw de muze is van Transmontanus. Maar de moraal lijkt mij banaler: van goed kanen komt zoet kezen. Seks dus. Ten Berges proza, al dan niet half-autobiografisch, is van deze gedachte vervuld. Ook in de begincyclus van *De witte sjamaan* speelt seks een belangrijke rol; later in de bundel verdwijnt die uit het zicht, waardoor het lijkt alsof seks tot een af te zweren wereld behoort. In het slotgedicht van 'Oesters & gestoofde pot' is het verlangen naar seks schaamteloos terug - onafhankelijk van waar het in de voorgaande gedichten over gaat.

Wel is er een verband met gedichten elders in de bundel. In de cyclus 'Cantus firmus' draait het om het behoud van een geliefde en van het geliefde huis waarmee deze liefde verbonden is. In de verlangens die in het slotgedicht van deze cyclus worden uitgesproken, spelen zowel de liefde als de aanwezigheid van vrienden en van eten en drinken een belangrijke rol. Maar daar houdt de vergelijking op, want net als in *Don Giovanni* komt een stenen gast de droom verstoren.

## *Nog eens Raster over buitenlandse poëzie*

Niet alleen *De witte sjamaan* kan in verband gebracht worden met het nummer over buitenlandse poëzie van *Raster*, maar ook 'Oesters & gestoofde pot'. Dat verband ligt wel op een veel trivialer vlak, namelijk dat van de keuze van enkele gedichten.

Na elke bijdrage over de poëzie in een bepaald land volgde in *Raster* III/4 een kleine bloemlezing gedichten. Niet vertaald. Twee van de opgenomen Britse dichters waren Ted Hughes en Thom Gunn. White noemt hen in zijn essay de enige interessante dichters die The Movement, de traditionalistische beweging in de Britse poëzie uit de jaren vijftig, heeft opgeleverd.[11.] Door de formeel sterk afwijkende poëzie van de onbekende Schwerner te laten vallen en deze te vervangen door veel traditioneler ogende poëzie van Hughes en Gunn lijkt Ten Berge het odium van zich af te willen schudden van een dichter voor wie het formele experiment op voorhand al een poëtische meerwaarde vertegenwoordigt.

Een andere dichter die al in het genoemde *Raster*-nummer voorkwam, is Mark Strand, en wel met het gedicht 'Eating poetry', dat als 'Poëzie eten' het vertaalde gedeelte van 'Oesters & gestoofde pot' opent. Over de door hem geselecteerde Amerikaanse dichters schrijft G.A.M. Janssens in dit nummer:

11. White 1969/1970, p.466

‘Het is mogelijk dat geen van hen in de literaire geschiedenisboeken van de toekomst vernoemd zal worden, maar voor ons, in 1969, behoren zij ongetwijfeld tot de dichters die de toekomst van de Amerikaanse poëzie personifiëren.’[12.] In plaats van in de anonimiteit terecht te komen is Strand een van de bekendste Amerikaanse dichters geworden.[13.] Ook had Ten Berge in 1983 een kleine bundel met vertalingen van zijn werk gepubliceerd.

Zeker wat de keuze van de gedichten betreft loopt er dus nog een dun lijntje van het *Raster*-nummer over buitenlandse poëzie naar ‘Oesters & gestoofde pot’. Poëtica, cultuuropvatting en typografische vormgeving spelen op deze lijn echter geen of althans geen opmerkelijke rol meer. En in *Oesters & gestoofde pot* zijn noch van White noch van Tarn vertalingen opgenomen.

## *En Lévi-Strauss?*

En dan nog dit. Hoewel oesters op allerlei manieren kunnen worden gegeten (zoals in het gedicht van Gary Snyder te lezen valt: ‘gebakken - rauw - gekookt in melk / gerold in kruimels -’), doet de combinatie van oesters en gestoofde pot sterk denken aan die van het rauwe en het gekookte, de twee tegengestelde, concrete begrippen waarmee de structuralistische antropoloog Claude Lévi-Strauss in de jaren zestig de wetenschap van het zintuiglijke heeft geprobeerd in kaart te brengen (*Le cru et le cuit*, 1964). Meer dan een oppervlakkig verband zie ik tussen deze twee titels overigens niet, vooral niet omdat Lévi-Strauss, anders dan Ten Berge in deze cyclus, exclusief gebruik maakt van teksten uit (wat we noemen) primitieve culturen. Ik zie de titel van Ten Berge daarom eerder als een uitdrukking van wat hij in deze cyclus aanbiedt: rauwe en gekookte poëzie. De rauwe is dan mogelijk zijn eigen poëzie, de gekookte die van anderen die hij over de taalgrens geholpen heeft. Rauw en gekookt vormen samen de keuken van dit dichterschap; die twee horen bij elkaar. Vertalen is verslinden; vertalen is ook koken.

Was het in de vroege *Raster*-tijd nog zo dat Ten Berge andere dichters liet zeggen wat hij zelf wel kon hebben gezegd, onder het tafelgezelschap in *Oesters & gestoofd pot* heerst een grotere verscheidenheid aan meningen en tonen vooral. Tot op zekere hoogte valt nog wel te verantwoorden wat elk van de vertaalde gedichten in de titelcyclus doet, maar één lijn valt er moeilijk in te ontdekken. En van een beweeglijke typografie die de betekenis van de woorden zou moeten versterken is, behalve in de gedichten van Gary Snyder en Peter Blue Cloud, niets meer over. Die typografie behoort kennelijk vooral bij de circumpolaire wereld, de wereld van de vroegere Transmontanus en zijn Grasvolk, van *De witte sjamaan*, toen de invloed van White en Tarn op het werk van Ten Berge op zijn hoogtepunt was en toen de naam Transmontanus nog bol stond van betekenis.

Ad Zuiderent (1944) is dichter en docent Nieuwe Nederlandse Letterkunde aan de Vrije Universiteit in Amsterdam. Zijn meest recente dichtbundel

12. Janssens 1969/1970, p.450
13. Strand is inmiddels bekroond met vele prijzen, waaronder de Pulitzer Prize 1999; hij was Poet Laureate van de Verenigde Staten 1990; ook was hij inleidend spreker op Poetry International 2001.

is *Jij als geen ander* (Querido, 2000). Andere recente publicaties zijn de literaire bloemlezing *Na de watersnood, Schrijvers en dichters en de ramp van 1953* (Querido, 2003) en (samen met Evert van der Starre) *De tweede gisting, Over de compositie van dichtbundels* (Amsterdam University Press, 2001).

Een stormachtige dag in het late voorjaar van 1971 met de dichter Kenneth White op de Hondsbosse zeewering.
'Via de dichter-antropoloog Nathaniel Tam was ik met de uit Schotland afkomstige, maar in Frankrijk wonende White in contact gekomen en bevriend geraakt. We correspondeerden intensief en werkten ook samen Voor het tijdschrift *Roster*, dat ik in 1967 was begonnen, had hij een overzicht van de recente Britse poezie geschreven, een stuk dat werd gevolgd door nieuwe essays en een stroom van gedichten, die wonderwel pasten in wat mij voor ogen stond White had in die jaren geen Engelse uitgever meer en zocht aansluiting bij Franse uitgevershuizen. Onwetend van elkaars bestaan hadden we in de jaren zestig beiden een intense belangstelling voor het geografische en "mentale" noorden ontwikkeld een Arctica van de geest, die door Kenneth werd verbonden met het begrip "hyperboreisch". Wat hij daarenboven nastreefde was niets meer of minder dan een Oost-West synthese, die vooral zen-boeddhistische invloeden in zijn werk toeliet'

## Literatuur

H.C. ten Berge 1964, *Poolsneeuw*, Amsterdam, Polak & Van Gennep; 1966, *Swartkrans*, Amsterdam, Polak & Van Gennep; 1967, *Personages*, Amsterdam, Polak & Van Gennep: 1968, 'Work in progress I', in: *Raster*, 2, 4 (winter), p.463-476; 1969, 'Raster 69', in: *Raster*, 3, 1 (voorjaar), p.2-4; 1969/1970, 'Hedendaagse poëzie in internationaal perspektief', in: *Raster*, 3, 4 (winter), p.428-430; 1970a, 'Schrijven als kontinu proces', in: *Raster*, 4, 3 (herfst), p.246-256; 1970b, *Een geval van verbeelding*, Amsterdam, De Bezige Bij; 1972, 'Een nabericht over het werk van Breyten Breytenbach', in: Breyten Breytenbach, *Skryt, Om 'n sinkende skip blou te verf, Verse en tekeninge*, Amsterdam, Meulenhoff, p.59-70; 1973, *De witte sjamaan*, Amsterdam, De Bezige Bij; 1980, *Levenstekens & doodssinjalen*, Amsterdam, De Bezige Bij; 1981, *Nieuwe gedichten*, Amsterdam, De Bezige Bij; 1991, 'Oesters & gestoofde pot, Een maaltijd met zes dichters in het Nederlands opgediend', in: *Raster* 53,

p.113-128; 1992, *Overgangsriten*, Amsterdam, Meulenhoff; 2001, *Oesters & gestoofde pot*, Amsterdam, Meulenhoff.
T. van Deel 1992, *Als ik tekenen kon, Essays*, Amsterdam, Querido.
J.A. Emmens z.j., *Een hond van Pavlov*, Amsterdam, Van Oorschot.
Charles Grivel 1969/1970, 'Het eigenlijke revolutionaire in (Franse) literaturen', in: *Raster*, 3, 4 (winter), p.486-529.
Ted Hughes 1971, *Crow, From the Life and Songs of the Crow*, London, Faber & Faber; 1991, 'Vuurvreter', Vertaling H.C. ten Berge, in: *Raster* 53, p.112.
G.A.M. Janssens 1969/1970, 'Vernieuwing in de Noordamerikaanse poëzie', in: *Raster*, 3, 4 (winter), p.431-459
Lidy van Marissing 1970, 'Literatuur in diskussie', in: *Raster* 4, 2 (zomer), p.110-135.
Renate Rubinstein 1972, 'In een uithoek', in: *Tirade*, 16, 180 (oktober), p.460-463.
Kenneth White 1969/1970, 'Engelse poëzie 1950-1969', in: *Raster*, 3, 4 (winter), p.460-485; 1970a, 'Cape Breton Elegy', in: *Raster*, 4, 2 (zomer), p.144-146; 1970b, 'Open Letter to All Hyperboreans', in: *Raster*, 4, 3 (herfst), p.268-275.

## Hans Groenewegen
## *Absoluut, maar bijna niets*
## Elke modernist is de laatste

**‘G**edenken’, is het voor zijn werk atypisch passieve woord waarmee H.C. ten Berge zijn jongste bundel *Oesters & gestoofde pot* besluit.

Ten-Berge-typisch is voor mij de slotregel van de dertiende en laatste elegie in *Texaanse elegieën* (1983). Daarin vraagt de zanger zich af wat zijn ex-geliefde voor hem heeft verzwegen, hem die ze ‘als Jona op een lege kust heeft uitgestoten’. Die vraag verwijst de lezer naar het begin, naar de eerste regel van de eerste elegie. De slotregel noodt tot herlezen, tot het heropvoeren van deze buitenpersoonlijk relevante enscenering van de persoonlijke lotgevallen op een ‘Leeg toneel onder een grijze lucht’. Dat leidt tot een actief *her*denken, tot verder doordenken. Ondanks het cyclische karakter van dit door treuren gestuurde onderzoek van een recent verleden, ligt het toneel open. De leegte van na het verlies van geliefde en illusies laat zich vullen met woorden. Weliswaar geeft de dichter onmiddellijk daarop te kennen dat hij weet dat ‘alle woorden zijn gebruikt’, toch is het diezelfde scherp ervaren, en voor de lezer present gestelde leegte die ze sensibiliseert. Ze doen weer eens wat anders voor je dan het afdekken van de werkelijkheid met je eigen voorstelling ervan, die verbruikte woorden.

Een terzijde dringt zich aan mij op. *Texaanse elegieën* was destijds de eerste dichtbundel waarmee ik van de literatuurredacteur bij de krant mijn krachten mocht beproeven. Een leerzame ervaring. De *Elegieën* overweldigden me. Klaarblijkelijk gaat poëzie bij de eerste confrontaties je krachten te boven. Evengoed spreekt ze krachten aan waarvan je niet wist dat je ze had en die je bijgevolg nooit hebt ontwikkeld.

Misschien was die overweldigende eerste ervaring met het werk van Ten Berge de reden dat een herlezing enkele jaren geleden me teleurstelde. De gloed van de *Elegieën* was geringer dan de gloed die ik me herinnerde. Op het leestoneel in mijn hoofd had ik inmiddels meer poëzie gespeeld. Waren ze naast al die oeuvres afgekoeld? Dat kan toch niet. Eens gelezen teksten blijven toch altijd doorspelen, dwars door de lezing van andere teksten heen? Ben ik blasé geworden, is lezen geen noodzaak meer en alleen nog maar een beroep? Of was het de klassieke vergissing bij het na jaren ontmoeten van je eerste liefde? Je bent niet geïnteresseerd in wie ze geworden is en zal worden in haar ontmoeting met anderen en in de confrontatie met haarzelf, maar in wie ze was. En dan ook nog eens exclusief, in wie ze was voor jou, in je eerste rol als minnaar. Als dat zo is, herlas ik niet Ten Berge's dicht-

werk maar mijn eerste lectuur ervan. Geen wonder, die teleurstelling. Mede door Ten Berge heb ik krachten ontdekt en ontwikkeld die ik bij de eerste lezing nog niet kende.

Misschien was er een andere reden voor de teleurstelling. Ik herlas *Texaanse elegieën* in een dood tij van de geschiedenis. Ik was in slaap gesust, of verdoofd. Dat de proclamatie van het einde van de geschiedenis door Francis Fukuyama het droomprotocol was van de overwinnaar, wist ik. Maar winnaars klinken zo overtuigend. Misschien nam ik míjn bangste droom, dat hij toch gelijk had, voor waarheid aan. In ieder geval liet ik me niet sensibiliseren door de *Texaanse elegieën*.

Hoe anders verliep de herlezing deze keer. De enscenering van het Texaanse in de bundel ging een onverwachte verbinding aan met de evaluatie van de twintigste eeuw die eveneens in de *Elegieën* plaatsvindt. Want Ten Berge doordenkt dichtend niet alleen het verlies van een geliefde, tevens evalueert hij de verliezen van de eeuw die in 1914 is begonnen. Niet aan de geschiedenis, maar aan de twintigste eeuw kwam in 1989, zes jaar na publicatie de bundel, een einde. Nog eens veertien jaar later is het dood tij voorbij. Texas probeert de gang van zaken in de wereld te dicteren. Bij de opkomende vloed krijgen de *Elegieën* voor mij een nieuwe gloed.

Dat de zanger van deze klaagliederen zich in de slotregel vergelijkt met de bijbelse profeet Jona mag doortrokken zijn van zelfspot. De ernst van de vergelijking dringt zich nu op de voorgrond. Jona is een profeet tegen wil en dank. Hij is door de legendarische walvis op een lege kust gespuwd om de mensen in Ninevé hun ondergang te aan te zeggen. Net als de andere profeten voorspelt hij geen toekomst die kant en klaar gereed ligt. Hij brengt onder de aandacht wat de uitkomst zal zijn van de maatschappelijke ontwikkelingen, als die op hun beloop worden gelaten. Hij richt zijn aandacht op de stand van zaken in de samenleving en de krachten die daarin een rol spelen. Op vergelijkbare wijze blijken de *Texaanse elegieën* van H.C. ten Berge profetische poëzie. Ze vormen een vroeg opgestelde belichting van ons huidige wereldtoneel. Op de wijze van de poëzie belichten ze de Texaanse *reality fantasy* die in opvoering is.

Terug naar dat volgens mijn waarneming atypische ‘gedenken’ aan het slot van *Oesters & gestoofde pot*, dat zo contrasteert met de activerende, dwingend tot reiniging nodende leegte. Wat is het voorwerp van dit gedenken? Het slotgedicht is getiteld ‘Ancestraal’. Het zet een mammoettand centraal, die is ‘omhooggewoeld door wilde zwijnen’. Aan die mammoettand wordt een geschiedenis toegedicht. Nomaden bewerkten hem tot totem. Zij namen de tand mee tot ze hem in haast, vanwege een ‘pre-germaanse overval’dreiging, of door onachtzaamheid vergaten. Zoals nomaden zijn, trokken ze door tot

ze een volgende plek om hun kamp op te slaan vonden:

> om eerst dan - terwijl er bange liederen in het donker klonken -
> te ontdekken dat hun iets bezields ontbrak, de slagtand met de sneeuwveeg
> die daarginds, ver weg, vergeten
> in de aarde stak
>  waar zijn heelkracht slonk en kwijnde,
> tot een bleke nazaat van de steentijdjagers
> hem na honderd eeuwen op een wandeling moest vinden
> om de zwerfoom uit een nevelig verleden
> op papier & website
> nederig, nee, eerbiedig te gedenken.

H.C. ten Berge noemt het spreken een onlosmakelijk aspect van poëzie. '[..] onze poëzie is een geschreven poëzie die geschreven zal blijven worden. Wat we niet mogen vergeten is haar orale oorsprong. Het *lichamelijke* aspect van poëzie is het orale. *Adem. Ritme*. "Neem duizendmaal uw gedicht op de lippen," zegt Basho.' [curs. H.C.tB]. Deze notitie uit 1988 sluit aan bij de poëticale reeks 'Over de tong' waarmee Ten Berge elf jaar eerder *Va-banque* opende. De poëticale vermenging van eten, drinken en (poëzie)spreken, die zowel het lichamelijke aspect van de poëzie accentueert als haar onontbeerlijkheid voor het leven, laat hij in titel en titel afdeling van *Oesters & gestoofde pot* nadrukkelijk terugkomen.

Ik vind het niet gemakkelijk vast te stellen in welke toon ik dit gedicht zou moeten spreken. Met zelfspot misschien. Het openingsbeeld heeft iets grotesks. Als wandelaar die een wildrooster is gepasseerd ben je wellicht op je hoede voor een wild zwijn. De naam draagt het zijne bij aan de lichte vrees. Zie dan hoe ridicuul die scherpe slagtandjes zijn vergeleken bij die mammoettand. Qua wildheid zijn we er wel op achteruit gegaan.

Het verhaal van de tand en de nomaden is wat jongensboekachtige aangezet. Die 'bleke nazaat' heeft veel weg van een uitgeteerde versie van de 'witte sjamaan'. Dat was in de gelijknamige bundel uit 1973 een zelfbewuste geuzennaam. De figuur van de sjamaan was een voorloper van Jona. Als mythisch/magische antenne van zijn volk, vangt hij misstanden en disharmonieën in individuen en in de gemeenschap op. Hij tracht ze te genezen met rituelen waarin taal een essentiële rol speelt. Naar die 'heelkracht' verwijst het gedicht. De mammoettand is in het gedicht met magische tekens bekrast, door een sjamaan, die hier, nog steeds spottend, 'zwerfoom' wordt genoemd. De 'bleke nazaat' echoot de magische krassen geheel bij de tijd op 'papier & website'. Qua magische kracht van de letters zijn we er wel op achteruit gegaan.

Lezend uit *Texaanse elegieen*, Poetry International, 1984 (foto: Herlinde Koebl)

De toon van zelfspot weet ik tot en met het eerste woord van de laatste regel vol te houden. Door de spot krijgt ‘nederig’ nog een neerbuigende klank. Dan valt de tekst me in de rede: ‘nee’. Met dat ‘eerbiedig’ breekt de ernst in. Die klinkt door in het woord gedenken, een bijna onderworpen religieuze ernst.

Is die ernst er eenmaal, krijgt hij zijn weerklank in de regels die ervoor worden gesproken. De ‘heelkracht’ van de tand ‘kwijnde, *tot* een bleke nazaat’ hem ‘*moest* vinden’. Sjamaan en nazaat - de hedendaagse dichter die dit vers schrijft - zijn door de tand noodzakelijk aan elkaar verbonden. Is de tand eenmaal door de laatste gevonden, kwijnt zijn heelkracht niet langer. Hij geneest. Het herstel vindt plaats met het ‘nee’ in de laatste regel. Het gedicht gedenkt genezend de ‘zwerfoom’ van de honkvaste dichter.

De mammoettand is te lezen als beeld van het gedicht. ‘Ancestraal’ echoot daarmee Luceberts ‘mijn gedicht’ uit 1957. Dat gedicht beoefent eveneens de helende potentie van de poëzie. Het eindigt met de definitie: ‘het gedicht is een amulet’. Het is een gedicht dat in dat deel van de modernistische traditie staat waarin verbindingen worden gezocht met magie en mythe, waarin gezocht wordt naar poëzie die iets bewerkt. Zo'n gedicht heelt de door de moderne tijd lekgeslagen dichter. En zijn lezers, mogelijk.

## *II*

Het laatste woord van *Oesters & gestoofde pot* is gedenken, de hele eerste afdeling van de bundel staat in het teken van het afscheid. Een ‘Curriculum vitae’ eindigt met de onmogelijke keuze ‘de hals in de strop of het duistere heden’. Daarvoor wordt de eerste, verloren liefde bezongen. Twee gedichten over spreeuwen eindigen met hun verdwijning. ‘De laatste sprong’ herdenkt Bert Schierbeek. ‘Neem de canope uit de kast’ is een bittere satire op de een van de weinige plaatsen waar poëzie nog opgeld doet, in rouwadvertenties in

de krant. De bundel opent met een schrilkleurig zelfportret dat om nadere beschouwing vraagt.

### *De laatste modernist*

Hij wilde bij maanlicht vulkanen bestijgen
maar dronk een glas wijn bij het vuur.

Hij dacht zich op jacht in het schemerige noorden
maar stond in een sneeuwbui van meeuwen op pas geploegd land.

Hij moest nog een meesterwerk scheppen
maar viel in slaap bij muziek van Ooitweer en Voorheen.

Hij droomde een mes in de strot van de poolvos
maar priemde een balpen door kringlooppapier.

Hij tartte het weer en de wereld, verachtte de god van de vader
maar zag dat ook zijn naam stilaan verdween.

Hij strooide ze rond, explosies van kleuren, vermetele beelden,
maar hoorde blasfemische echo's vol spot.

Hij wist zich op weg naar de hemel
maar stuitte op plaksterren aan het plafond.

Hij dacht aan een lichaam volleerd in de liefde
maar lag naast een lijf dat niks wou.

Hij schiep zich een ijstijd, massale sterfte, beelden van leegte
en bijtende kou op de rand van haast niets,

Maar onbegrensd, in zoiets als een ruimte
die iedereen huiverend mijdt.

Hij zocht wat hij vond: het kleinste detail en het grote gebaar,
een zin die versmolt, een beeld dat bevroor -

Elk woord lag volmaakt in de mond
maar verkleumd zocht een hand naar de hand van een vrouw.

O, dat er een eind aan kwam!
De laatste modernist te zijn
die z'n ziel aan een ijzige demon verpandt.

O heilige Petrarca, op welke toon moet ik dit gedicht lezen? Opnieuw met meervoudig gestemde tong, zo lijkt het.

De eerste regel is hooggestemd. De tweede haalt hem meteen onderuit. Het tweede distichon is volgens de regels van het parallellisme gelijk gebouwd, verheffing en val. En zo verder. Dit is een vaststelling op basis van de inhoud. Het metrum werkt daar op autonome wijze tegenin. Ten Berge koos voor de dactylus, het meest muzikale metrum. De muziek van de eerste regels zingt gewoon door in de tweede regels alsof er inhoudelijk geen registerwisseling plaatsvindt. Door de opmaat komt het eerste accent steeds op het tweede woord te liggen. Daarmee verliest het contrast tussen de regels dat het parallellisme zo nadrukkelijk onderstreept, iets van zijn pregnantie.

Toch krijgt de autonome melodieuze voortgang van het gedicht onrustige trekken. Eerst is er de onregelmatigheid van het aantal versvoeten per regel en per distichon. Sommige regels bestaan uit drie voeten. Andere hebben er vier, vijf of zes. Regelmaat heb ik er niet kunnen ontdekken. Dan zijn er de antimetrieën, zoals in het negende distichon ‘massale sterfte’, of het hele voorlaatste, gemankeerde distichon. Met de antimetrie verschuift de aandacht noodzakelijkerwijs weer van melodie naar betekenis. Weliswaar accentueert Ten Berge de weggelaten regel niet door een extra witregel. Toch, door het stevige ‘O’, het versnellende aanloopje naar ‘eind’, de automatisch uitlopende ‘m’ van ‘kwam’ en het uitroepteken ontstaat er een pauze die realisering van dat gewenste einde suggereert.

Niet alleen met het metrum, eveneens met alliteratie, assonantie en consonantie zet Ten Berge elk distichon als een stevige eenheid neer. Het gebeurt zo overduidelijk dat een voorbeeld niet nodig is. Veel onduidelijker is het onrustige klankpatroon dat in de eindposities van regels en disticha is aangebracht. Op het eerste gehoor bestaat ‘De laatste modernist’ uit rijmloze verzen. De rijmen van ‘Voorheen’ in distichon drie op ‘verdween’ in vijf en ‘wou’ in de eindpositie van acht op ‘vrouw’ in dezelfde positie in distichon twaalf, lijken twee betekenisvolle uitzonderingen. Tussen het derde volle rijm ‘land’ uit twee en ‘verpandt’ uit veertien zie ik geen verband. Alle drie de rijmen staan daarbij zo ver uit elkaar dat de eerste klank verklonken is als elders de echo opklinkt.

Wel zetten de rijmen op het spoor van andere klankverbindingen in eindposities. Door assonantie of consonantie zijn op twee na alle woorden in een eindpositie met één of meer andere woorden verbonden. Niet altijd laat zich

er een betekenis aan verbinden. Maar in de assonerende reeks die volgt op het volle rijm ‘Voorheen’ en ‘verdween’ laat zich wel samenhang zichtbaar maken: ‘vermetele beelden’ in distichon zes, ‘hemel’ in zeven, ‘beelden van leegte’ in negen. Wie alle klankverbindingen met keurige lijntjes voor zichzelf zichtbaar maakt, zal een chaotisch patroon zien ontstaan. Alleen ‘scheppen’ in drie en ‘ruimte’ in tien zijn op geen enkele manier met een ander woord in eindpositie verbonden.

Zou de dichter in de klankverbindingen op de eindposities niet zo'n warreling hebben aangebracht, was in combinatie met het gebruik van de dactylus en de hechte klankstructuur van de afzonderlijke disticha een ongebroken fundament ontstaan. Nu speelt de andere samenhang er als een dissonante lijn doorheen. Daarmee is de meervoudige stemming van het gedicht versterkt.

De klankwarreling heeft meer functies dan deze ondermijning van de harmonische tendensen in het gedicht. Ze verdoezelen een structuur. Zouden de eindklanken regelmatiger geordend zijn, bijvoorbeeld in een regelmatige patroon op het einde van elk distichon, dan zou duidelijker in het oog springen dat Ten Berge gebruik heeft gemaakt van enkele structuurelementen van het sonnet. Het aantal van veertien disticha correspondeert met het aantal regels van een klassiek sonnet - de toevoeging klassiek is nodig omdat er heden ten dage wel meer gespeeld wordt met de klassieke regels.

Alleen dat aantal vormt een dun bewijst. Er is meer. Ik wees al eerder op parallelle structuur van de disticha. De eerste regel bevat een hooggestemd beeld van iemand met een groot verlangen tot expansie, de tweede de deceptie van de realiteit van de huiselijkheid. Bij nadere beschouwing blijkt dat dat parallellisme wordt volgehouden tot en met het achtste distichon. Op de grens van het achtste en het negende, bij het sonnet de overgang tussen octaaf en sextet, wordt het parallellisme doorbroken. Het eerste ‘maar’ is niet alleen een regel opgeschoven, het is bovendien een ander ‘maar’ geworden. Dit nieuwe ‘maar’ stelt niet een deceptie tegenover een verlangen. Het leidt een nadere bepaling in van het ‘haast niets’. Het tweede ‘maar’ in het ‘terzet’ staat evenmin op de in het ‘octaaf’ geijkte plaats. En als dit al de beschrijving van een deceptie inleidt, dan van één die ik niet met de soevereine toon van zelfspot zou kunnen lezen.

De wending tussen ‘octaaf’ en ‘sextet’ krijgt klassieke trekken. Hij bestaat niet alleen in een verandering van technische middelen. Door de omslag in stemming krijgt de wending tevens een inhoudelijk karakter. Eén onderdeel daarvan is de veranderde beschrijving van de omgang van de hoofdpersoon met een vrouw. De eerste keer, in het achtste distichon, is er van liefde spra-

ke, maar kan alleen lustbevrediging bedoeld zijn. Van een vrouw is geen sprake. Het gedicht spreekt aseksueel en verdinglijkt van ‘een lijf dat niks wou’. In het twaalfde distichon is de formulering onpersoonlijk geworden. Er staat niet ‘zijn hand zocht haar hand’. Toch wordt op die onpersoonlijke manier een veel persoonlijker handeling aangeduid dan de eerste keer. Terughoudend, eerder huiveringwekkend dan met lust, wordt een voorzichtige poging tot contact beschreven. Geen contact met een ding maar met een ander, ‘een vrouw’.

Een tweede wending, die het karakter heeft van de intensivering van de eerste, kun je nog bij het dertiende distichon onderscheiden. Ten Berge gebruikt twee tradities tegelijkertijd. Het petrarkistisch sonnet kent een wending van beeld naar duidende uitwerking - of andersom - tussen octaaf en sextet. Het shakespeariaans sonnet wendt zich bij de laatste twee regels van het sextet. Waar het ‘O’ staat zou je op grond van de voorgaande structuur van ‘octaaf’ en ‘sextet’ een ‘Hij’ verwachten. Het rijm ‘wou’ - ‘vrouw’ blijkt net zomin toevallig als willekeurig geplaatst. Het verbindt de regels thematisch én het markeert dat ‘De laatste modernist’ twee wendingen bevat. De laatste wending laat de beschrijvingen culmineren in een exclamatie. De hervonden ernst mondt uit in een bede aan muze of demon.

## *III*

Je kunt ‘De laatste modernist’ een verdubbeld sonnet noemen. Veertien disticha betekent het dubbele aantal regels. Daarbij hebben we nog de twee wendingen. Je kunt tegenwerpen dat wellicht de bladspiegel tot regelsplitsing dwong. Zet je de zinnen van het octaaf keurig op een regel dan krijg je overloop en niet een nieuwe regel. Nu is de overloop naar syntactische structuur en mededeling keurig gereglementeerd. Het inspringen van de maren indiceert dan de overloop. Vanuit dat gezichtspunt behoudt het gedicht de referentie aan de sonnetvorm. Elke regel blijft in zich verdeeld, zoals de zin als distichon in zich verdeeld is.

Als je het gedicht als sonnet beschouwt, moet je constateren dat behalve met de opmaak met nog een aantal andere klassieke kenmerken vrijelijk is omgesprongen. Het rijmschema noemde ik al, evenals de onregelmatige wisseling van het aantal versvoeten per regel. De beeldopbouw is evenmin klassiek. Ten Berge gunt zichzelf geen tijd om in het eerste deel één droombeeld op te bouwen, om dat in het tweede te keren. Elke aanzet in het eerste deel van de zin, wordt in het tweede deel gedemonteerd. Onrust is het effect.

H.C. ten Berge is de eerste niet die de vorm van een sonnet zowel gebruikt als overschrijdt. Legio voorbeelden zijn er in de Nederlandstalige poëzie van

de laatste decennia te noemen. Waarom doet hij het en waarom in dit gedicht met de titel ‘De laatste modernist’?

De vraag naar het waarom is niet geheel juist. Zij veronderstelt de intentie de sonnetvorm te gebruiken, te variëren en te verhullen. Ik ken de intenties van H.C. ten Berge niet. Ik lees zijn werk. Daarin is het naar mijn waarneming geen gebruikelijk praktijk om met klassieke vormen te werken of ze om te werken. De enige opzichtige uitzondering daarop vormt *Texaanse elegieën*.

Beter is het te vragen welke betekeniseffecten ontstaan, nu ik ‘De laatste modernist’ in verband breng met het sonnet. Er ontstaat een verbinding met een fabuleus sonnettenschrijver uit het einde van de eerste eeuw van het modernisme. Hij kon zelfs rijmen op niks, Stéphane Mallarmé. Wiel Kusters behandelde hem ooit samen met Ten Berge onder het kopje *Pooltochten*.

Mallarmé wilde de taal zuiveren om met het gedicht het absolute present te kunnen stellen. Via het gedicht wilde hij de dingen laten ‘verdwijnen’ om ze als idee present te kunnen stellen. Met woorden van S. Dresden: ‘Het onaantastbare moet in de lyriek dankzij gezuiverde woorden als volstrekt wit ijs verschijnen.’ De ijzige beelden in verband met de noodzakelijk geachte taalzuivering brengt Kusters zowel in verband met de fascinatie voor tochten naar beide polen van twee door Ten Berge geliefde voorgangers, Roland Holst en Nijhoff, als met het werk van Ten Berge zelf. De grote drang tot zuivering van gevoelens en wereld door middel van de zuivering van de taal en de fascinatie voor de beelden ijs en sneeuw deelt hij met Mallarmé. Vanuit die invalshoek is het niet onlogisch dat Ten Berge voor een gedicht waarin hij het einde van het modernisme aan de orde stelt, de vorm bij uitstek van een van de vroege modernisten gebruikt. De thematiek van het ijs is nadrukkelijk in het gedicht aanwezig. Het geslaagde beeld is bevroren, zoals Mallarmés beroemde zwaan in ijs is ingevroren.

De manier waarop Ten Berge het sonnet gebruikt, markeert verschillen tussen de inzet van zijn dichterschap en de inzet van Mallarmé. De nazaat vervuilt de vorm. Hij is weliswaar op taalzuivering uit, maar geenszins op zuivere, van de stoffelijke wereld ontdane poëzie. Niet in dit gedicht en net zomin in zijn vroegere poëzie. Ten Berge poogt de gebruikte, de verbruikte woorden te zuiveren om hun heelkracht te herstellen. Hij doet dat met oog op de stoffelijke wereld, de wereld van het lichaam.

Hij voert dat reinigingsproces uit voor zichzelf en voor de wereld. Hoe persoonlijk of hoe terzijde in tijd of ruimte zijn invalshoek ook moge schijnen, hij heeft het hier en nu en het sociale op het oog. Het verlies van de geliefde wordt betreurd in *Texaanse elegieën*. Texas komt in het licht te staan. De

bundel *Personages* (1967) opent met ‘De ondergang van Tenochtitlán’. Deze cyclus over ‘de catastrofale botsing die zich tussen de Europese en de Midden-Amerikaanse cultuur heeft voorgedaan’, is geschreven tegen de achtergrond van de laatste klassieke koloniale oorlogen, in Vietnam, in Angola, Mozambique, Guinee Bissau. Ten Berge diept het vernietigde op. Hij gedenkt niet. Hij herdenkt, hij hergebruikt de elementen op een modernistische manier. Hij schrijft onzuivere poëzie om te zuiveren. Een echo van die zijdelingse zuivering van de actualiteit is terug te vinden in het slotgedicht van de bundel *Oesters & gestoofde pot* waarmee ik dit stuk begon. Daar schrijft Ten Berge over door onze pre-germaanse voorouders op de vlucht gedreven nomaden. Hij schept dergelijke samenhangen niet in een kortstondige bevlieging. De werkwijze is een structureel onderdeel van zijn oeuvre. Daarbij blijft hij trouw aan oude liefdes. In laatste genoemd gedicht refereert hij aan de welbekende sjamaan. De poëzie van de Azteekse dichters komt in vertalingen weer terug in *Liederen van angst en vertwijfeling* (1988). Ten Berge is modernistisch als Mallarmé. Daarbij is hij even onzuiver als Mallarmé zuiver is.

## *IV*

De termen zuiver en onzuiver en het daarmee verbonden begrip autonoom, hebben in het laatste kwart van de vorige eeuw een nogal vreemde betekenis gekregen. Autonomie ging gelden als mensvijandig en wereldvreemd. In Nederland was het tot dan de geuzennaam van de modernistische poëzie in een wereld die zich niets aan de mens en niets aan de poëzie gelegen liet liggen. Dat dichters hun poëzie autonoom wilden laten zijn, had met een verlangen naar reiniging van de taal te maken en naar een verlangen naar een andere wereld. Zoals Kouwenaar schreef in zijn inleiding tot de beroemde bloemlezing *Vijf 50-tigers*, de autonome poëzie wil ruimte scheppen voor ‘de hele mensen, het hele leven’. Dat modernistisch aspect van de vraag van de waarde en waarheid van de poëzie voor wat ik groot en gemakshalve ‘het leven’ noem, is vanaf het begin een onlosmakelijk deel geweest van Ten Berge poëtische project. Met de ‘De laatste modernist’ onderwerpt hij dat project aan een onderzoek. Kennelijk ervaart hij dat modernistische poëzie als de zijne, poëzie die alle aspecten van het menselijke leven serieus neemt, in crisis is.

Dat het bij ‘De laatste modernist’ om een zelfportret handelt, kan wie vertrouwd is met het werk van H.C. ten Berge niet ontgaan. Het spel met zijn eigen naam is een constante. Bekend is zijn dichterlijke alter ego Transmontanus, degene die van over de berg komt. Verderop in *Oesters &*

*gestoofde pot* treedt deze Transmontanus nog op als iemand die middels vertalingen een aantal vreemde dichters presenteert. Hier verschijnt in de eerste regel een vulkaan, een berg met een kern van vuur, in deze regel beschenen met wit maanlicht. De combinatie van vulkaan en dichter sluit een complex aan betekenissen in. Ik noem alleen de verwijzing naar Hölderlins *Der Tod des Empedokles*. Deze dichter die voor Paul Rodenko als een der eerste modernistische dichters geldt, zag de sprong van Empedokles in de vulkaan als diens vereniging met de oneindige natuur. Over dit beeld en zijn verwijzingen naar passages in en buiten het werk van Ten Berge zou veel te schrijven zijn. Hetzelfde geldt voor de andere beelden. Hier gaat het mij echter om de aard van het contrast dat in de eerste acht disticha steeds tussen eerste en tweede regel is aangebracht. Dat contrast zegt iets over hoe de crisis van het modernisme er voor Ten Berge uitziet.

Elk van de eerste regels poneert een grootse, of een moedige onderneming die in de wereld uitgevoerd wordt of zal worden. Elke tweede regel demaskeert die onderneming als verbeelding in de slechtste zin van het woord, als fantasie met pathetische trekken. Al het grootse en verhevene, zeg de radicale waagstukken van het modernisme om het absolute te bereiken, tonen zij als de lege pretenties van de biedermeier achter zijn bureau in zijn goed gestookte huiskamer. Tot overmaat van kneuterigheid leeft hij, politiek geheel correct, zijn *writersblock* uit op kringlooppapier.

Het demasqué van de eerste acht disticha doet denken aan Ten Berges demasqué van zichzelf in het eerste essay van *De honkvaste reiziger*. Alvorens over te gaan tot de beschrijving van wilde erotische avonturen in New York schrijft hij: ‘Een bekentenis vooraf: ik ben nooit ergens geweest. Al mijn reizen zijn verzonnen. Groenland, Polen, Mexico - ik ben er nooit geweest. Avonturen aan den lijve? Vergeet het maar ... ik lijd aan een onmetelijke reisangst, die me belet de landsgrenzen te overschrijden. Nog voor de afreis snak ik naar de thuiskomst.’ Enkele regels verder citeert hij William Carlos Williams ‘Alleen de verbeelding is echt’. Dan treedt de verbeelding in werking en presenteert de auteur zijn New Yorkse avonturen.

Aan het slot neemt dit titelessay een verrassende wending. Het geven van ruimte aan de scheppingskracht van de verbeelding blijkt helende werking te hebben gehad. Uitgeput van zijn werkzaamheden als hij is, schrijft hij: ‘Ik besefte dat ik van mijn reisangst was bevrijd.’ Hij springt op de fiets en boekt een reis naar New York. Dan volgt de opmerkelijke slotzin: ‘Alles wat ik had beleefd, wilde ik wel eens met eigen ogen zien.’ Beter is het niet samen te vatten, het dichterschap van H.C. ten Berge zoals we het kunnen kennen van voor de crisis. De leegte, die de zuiverende verbeelding op gang bracht die op schrift leegte creëerde, ging hij met eigen ogen zien. Ten Berge schreef en nam vervolgens in de poolcirkel de proef op de som. De leegte die in de

verbeelding een wolk meeuwen in een sneeuwbui transformeert die op schrift wordt uitgewerkt tot een ‘jacht in het schemerige noorden’ wil hij met eigen ogen aanschouwen. Modernistische literatuur neemt geen genoegen met de schijngestalten van de moderne wereld, maar is uit op de werkelijkheid. In die zin is elke modernist de laatste. Hij probeert te ontsnappen aan het heersende waarde- en waarnemingssysteem. Hij is een verlater en wil de kale werkelijkheid van dood en leven bereiken. De een doet dat alleen achter zijn bureau, een honkvaste reiziger in de geest, Mallarmé bijvoorbeeld. De ander wil aanschouwen, met eigen ogen zien. Ten Berge is die ander.

De ernst van de crisis die in ‘De laatste modernist’ wordt beschreven, is nu duidelijk. De wil, de construerende fantasie, de opdracht van de muze, de droom, het uitdagen van de hiërarchische systemen van zingeving, het creatieve gebaar, de zelfperceptie, de erotische fantasie, kortom acht elementen die samen de grootse kracht van verbeelding constitueren, ze stellen niets meer voor. Ze dringen niet meer tot versificatie. Ze dringen niet meer tot verificatie. Als de auteur zijn ogen opslaat, springt hij niet meer op om met eigen ogen te gaan kijken. Hij ziet om zich heen en stelt vast dat zijn verbeelding huiskamerverzinsels heeft geproduceerd. Hij fabuleert vermoeide, belangeloze fictie die hij niet eens meer opschrijft. Zijn ongebreidelde erotische fantasieën blijken niet te beantwoorden aan de verlangens van de mens naast hem. Uit die werkelijkheid komt dan ook geen antwoord. Of dat antwoord moet het ijskoud weigeren zijn, zich naar die erotomane verbeelding te voegen en de voorgeziene rol te vervullen.

Op dat punt gekomen, wendt Ten Berge het gedicht. De bijwijlen bijkans groteske zelfkritiek van een dichter die waarlijk geprobeerd heeft aan de absolutistische eisen van de muze te voldoen, keert naar toch nog een grootse gooi. Is de nabije onbereikbare ander degene die een verbeelding voeden kan die de werkelijkheid niet uit het oog verliest? Is hij of zij degeen die een woordverbeelding mogelijk maakt waarmee een weg uit de zelfbegoocheling kan worden gezocht?

Of het toeval is, weet ik niet. Het derde distichon begint met de regel: ‘Hij moest nog een meesterwerk scheppen’. Scheppen is één van de twee woorden in een eindpositie die niet middels rijm, assonantie of consonantie verbonden zijn met andere woorden. Het woord duidt de hoogstgestemde creatieve activiteit van de verbeelding aan. Dat werkwoord is het hoofdwerkwoord van de eerste twee disticha na de eerste wending. Na de achtvoudige mislukking, vanuit de eenzaamheid creëert ‘de laatste modernist’ een nieuwe leegte. Hij doet dat door een radicale zuivering - wat het in die geschapen ijstijd niet uithoudt, sterft. Hij creëert een (literaire) ruimte die iedereen

mijdt. De eenzaamheid van die ruimte duidt Ten Berge klanktechnisch aan door het woord eveneens met geen ander woord te verbinden. Twee singuliere woorden domineren het eerste deel na de wending. De ‘laatste modernist’ komt tot creatie van de rand van de dood, op van de rand van de dood. De volgende twee disticha, die voor de tweede wending, beschrijven het oogmerk van de modernistische schriftuur. Schrijven is zoeken. Ten Berge keert volgorde om die in de spreektaal gewoon is. Schrijven is zoeken, maar pas uit de vondst ontdek je wat het schrijven zoekt. Wie niets vindt heeft slecht gezocht. Hij vindt bijna niets. Wat vindt hij precies? Iets dat met perfecte poëzie te maken heeft, een zin, een beeld, een woord ... en het ligt volmaakt in de mond. Toch nog een goede schepping. In de mond is zij op haar plaats. Want daar wordt volgens Ten Berge de poëzie geboren.

Dit eerste deel van het ‘terzet’ eindigt op een wijze die vergelijkbaar is met de manier waarop het ‘octaaf’ besluit. Opnieuw vindt een wending van de wereld van de verbeelding naar de werkelijkheid plaats. Na het poëtisch zoeken wordt opnieuw in de werkelijkheid gezocht. Duidt dit een herstel aan het oorspronkelijk dichterschap van H.C. ten Berge? Het is een schuchter beeld, alsof de hij-figuur, nog half verblijvend in de ijzige ruimte van zijn verbeelding, zijn hand onafhankelijk van zijn bewustzijn ziet bewegen. Anders dan bij het eerdere zoeken is het object van het zoeken bekend. Het is de hand van een subject. Een vrouw, niet langer ‘een lijf’ dat niks wil.

Na deze dubbele opzet van dit dubbelsonnet - eerst de ontmaskering van de verbeelding door de banale zelfgenoegzame werkelijkheid eronder te laten zien; dan het herstel van de verbeelding als zoektocht naar een andere werkelijkheid die wellicht een ontmoeting mogelijk maakt - volgt nog een dubbele exclamatie, een dubbele bede. Ik ben niet zeker van de toon waarop ik ze moet uitspreken. Ja, de eerste uitroep in het dertiende distichon. Die lukt me nog wel. Dan volgen een halve regel wit na het uitroepteken, een regel wit die door de rest van het gedicht geïmpliceerd wordt en dan nog het wit van de scheidingsregel tussen de disticha. Daar moet ik ijzig zwijgen. Maar is het laatste vers de invulling van de wens naar het einde? Waarna nog slechts gedenken volgt? Of is het toch opnieuw een innige wens en overgave aan de ijzige demon?

Is Ten Berge hier niet de Socrates van Hans Faverey, waarbij Socrates zowel object als subject is: ‘Sokrates / besloop plantaardigste koude. / Zo wilde het immers de dai- / moon die hem tot zich nam’. Kan hij van zo'n demon wel afkomen? Is het niet zijn persoonlijke demon, een verwant van de daimoon van die andere laatste modernist? Faverey hield van de ijsvogel, van de werkelijk ijsvogel die bij strenge winters uit onze streken verdwijnt, en van het strenge woord ijsvogel: ‘De mooiste vogel, die door ijsvogels / kan worden gemaakt, is zelf // een ijsvogel [...] Zo heeft het / mijn daimoon gericht, hij

die // het bestaande erkent, / het vernietigt en onophoudelijk / herleidt tot zichzelf.'

Zo lees ik die laatste twee regels dan maar, met terzijdes en twijfels en toch als een uitroep waarin H.C. ten Berge smeekt om tot zichzelf herleid te worden.

## *V*

H.C. ten Berge besluit *Oesters & gestoofde pot* met de afdeling 'Wat zij vermag'. Die zij is de poëzie. Haar inzet is hoog. Een eigen bundeltitel citerend schrijft de dichter in de titelcyclus 'Minder dan va-banque / wil zij niet spelen'. Poëzie heeft macht en bewerkstelligt iets, maat besluit hij 'wat poëzie vermag blijft ook / op klaarlichte dag in het duister.' Dan volgt 'Decembernotities' over de verdwijning van de winter uit ons leven. Een aanklacht. Met de witte werkelijkheid smelt een beeldcomplex van de dichter weg

Het voorlaatste gedicht 'Een windvlaag in augustus' vertelt van de initiële roep van de poëzie. Het herinnert aan een windvlaag die veertig jaar geleden door het struikgewas voer en die voor de verteller een tot in alle uithoeken van zijn lichaam ervaren bevlieging van de geest was. In retrospectief, dus door veertig jaar schrijfervaring getekend, brengt Ten Berge aan het slot van zijn gedicht zijn poëtica terug tot de kern. Een modernistische poëtica, leven in dienst van literatuur die het hele leven dient te omvatten - 'de ruimte van het volledig leven' om een andere laatste modernist te citeren. Had dit gedicht niet op de plaats moeten staan van hier het als eerste besproken 'Ancestraal'? Dan was ik niet tot gedenken genood, maar tot een terugkeer naar het begin, tot herdenken. Uit onbegrip citeer ik tot slot het slot van 'Een windvlaag in augustus':

> Je voelde hoe de wind je iets inblies
> dat je aanvaardde maar niet begreep.
> Het was nog geen minuut dat je je overgaf
> aan wind en huivering, en je met volle teugen
> opzoog wat de aarde bracht.
> Je wist, je zou voor alles duur betalen - met zoiets als
> een leven in dienst
> van zoiets als het woord
> dat geboorte en dood moest omvatten.
>
> Het was absoluut, maar bijna niets.

Zoiets als een hand die zoekt naar een hand.

*Hans Groenewegen (1956) schrijft essays over dichten in verschillende literaire tijdschriften. Hij is de redacteur van essaybundels over Hans Faverey, Lucebert en Kees Ouwens in de reeks Over poëzie en poëtica van de Historische Uitgeverij. Hij publiceerde de essaybundel* Schuimen langs de vloedlijn *(2002) en de dichtbundels* Grondzee *(2000) en* Lichaamswater *(2002)*.

## Literatuur

H.C. ten Berge, *Materia prima. Gedichten 1963-1993*, Amsterdam 1993; *Oesters & gestoofde pot*, Amsterdam 2001; *De honkvaste reiziger. Dagboekbladen, veldnotities*, Amsterdam 1995; *Vrouwen, jaloezie en andere ongemakken. Dagboekbladen, veldnotities 2*, Amsterdam 1996.
Wiel Kusters, *Pooltochten*, Amsterdam 1989.

## Joris van Casteren
## *Adieu, Moortgat*

**O**p de achterflap van *Blauwbaards ontwaken*, het dit jaar verschenen derde en laatste deel in de romancyclus waarover dit stuk handelt, verzekert H.C. ten Berge ons dat het definitief gedaan is met zijn hoofdpersoon Edgar Moortgat. De onversaagde held zal 'voor het laatst ten tonele' worden gevoerd. Afgezien van de vraag of het hier een literaire gebeurtenis van formaat betreft zijn er allicht Ten Berge-liefhebbers (en die zijn er, *Het geheim van een opgewekt humeur*, het eerste deel uit de cyclus, werd tot zes maal toe herdrukt) die onthutst op dit nieuws gereageerd hebben.

Gezien zijn uiterst viriele gedragingen in alle drie de delen - het aantal bestegen vrouwen is nauwelijks te overzien - had Moortgat best nog wat jaartjes meegekund. Toch is het maar beter zo, die voortijdige aflegging, want Moortgat is geen moment echt uit de verf gekomen. Hij is nooit een karakter met eigen, karakteristieke eigenschappen geweest, altijd een soort multifunctionele paspop gebleven, waar nu eens dit idee en dan weer die stemming omheen geschoven werden. De vermoedelijke oorzaak hiervan ligt in de sterke, door zo'n beetje elke bespreker reeds gesignaleerde overeenkomst tussen Moortgat en zijn schepper. De momenten waarop Ten Berge distantie betracht tussen hemzelf en zijn personage zijn zeldzaam, waardoor we hier met recht van een 'alter-ego' kunnen spreken. Dat gebrek aan distantie levert een aantal moeilijkheden op die ik hieronder uiteen zal zetten.

We zien de 'romanheld' zijn opwachting maken in het voornoemde *Het geheim van een opgewekt humeur* (1986). Op de eerste bladzijde drentelt hij in een neerslachtige bui over de Amsterdamse grachten, een beetje als James Dean op die beroemde 'Boulevard of Broken Dreams'-poster. 'Moortgat was murw,' luidt de eerste zin van het boek. Het blijkt dat hij er ernstig onder gebukt gaat dat zijn zinderende literaire vermogens niet werkelijk tot eruptie kunnen komen. Dat is de schuld van allerlei kortzichtige letterkundige baasjes. Het gevolg is dat Moortgat gedwongen is zich bezig te houden met onder meer het schrijven van pornoverhalen. 'Wat hij deed werd een lopende verontschuldiging voor wat hij eigenlijk had willen doen,' schrijft Ten Berge. Doordat Moortgat zijn miserabele leven leeft en het zelf optekent, ontstaat het literaire meesterwerk uiteindelijk dan toch. Waarmee we de centrale gedachte achter dit zeer ingewikkeld geconstrueerde boek meteen beet hebben.

De hoogdravendheid waarmee Moortgat wordt neergezet houdt aan: 'Hij keek niet op of om, maar slenterde met opgetrokken schouders verder. Een hevige bevangenheid en een gebrek aan strijdlust speelden hem parten'.

Aanvankelijk meen je met ironie te maken te hebben, maar uit de meeste zinnetjes spreekt bittere ernst: ‘Moortgat dacht: wanneer het sterven een natuurlijk voortschrijdend proces van uitdoving is bestaat er geen beter woord dan ontslapen’. Als hij, al wandelend, een woonboot passeert, ziet hij op de brievenbus ervan de naam Käte Löbl staan: ‘“Käte Löbl,” mompelde Moortgat. “Käte Löbl. Interessant.”’ Ronduit potsierlijk wordt het als hij, enkele pagina's verderop, leunend over de reling van een brug niet minder dan dertig ideeën voor ‘verhalen en romans’, ‘scenario's’, ‘boeken voor de jeugd’, ‘artikelen en beschouwingen’ en ‘lectuur met lichtzinnige inslag’ begint op te sommen. De functie van die opsomming ontging mij, zoals bijvoorbeeld ook de functie van Käte Löbl mij ontging: in geen van de boeken keert zij of haar naam terug. Er zijn dan, verspreid over drie boeken, nog zo'n 750 pagina's te gaan. 750 pagina's vol zwaarwichtige invallen die hem, de gekwelde, teisteren.

In het tweede hoofdstuk komt Moortgat een vroegere vriend tegen, zekere Hugo Radstake. Deze sterk vereenzaamde heer van middelbare leeftijd is blij met elk luisterend oor en blaast de oude vriendschap fanatiek nieuw leven in. De geheimzinnige Moortgat heeft er aanvankelijk geen zin in, eindeloos diep als hij verzonken is in zijn onduidelijke besognes, maar gaat toch in op een invitatie. Er wordt gegeten - sjiek natuurlijk, Moortgat is een man van de wereld -, gedronken, gekankerd op de maatschappij - de stad die zoveel lawaai maakt - en veel, veel verteld. Die vertellingen onderbreken vaak op nogal krampachtige wijze het verhaal waardoor je gaat vermoeden dat Ten Berge ze van tevoren gereed had en ze hoe dan ook in z'n roman heeft willen passen. Tijdens de conversaties tussen Radstake en Moortgat passeren twee mythes en nog wat overleveringen de revue. Vooral de mythen *De dochters van Pandeon* en die van Smyrna zijn boeiend. Wie erin geïnteresseerd is, kan ze nalezen bij Ovidius.

Afgezien van deze onderbrekingen en de talloze flashbacks verloopt het verhaal van *Het geheim van een opgewekt humeur*, want laat ik maar met dat boek beginnen, betrekkelijk simpel. Behalve Radstake leert Moortgat Coco kennen. Ze is een pornoster die hij tegen het lijf loopt op een borrel van P&P-producties, een obscuur bedrijfje waarvoor Moortgat, die net als z'n schepper van beroep een keurige schrijver is, onder pseudoniem Repelsteel smerige tekstjes levert, over een zekere wellustige Tilly Tit. Moortgat heeft zijn vrouw Welmoed, die hij stiekem al eens had bedrogen, op dat moment verlaten. Het burgerlijke bestaan beu, hunkerend naar het woeste ware leven, maar eigenlijk vooral naar vrouwen: ‘Ze waren een verslaving waaraan hij zich had te onderwerpen’. Na verovering is hij die vrouwen direct weer moe. En dus merkt Moortgat op: ‘O reddeloze tegenstrijdigheid. O onverenigbare idealen’.

Uiteraard raakt hij, de peinzende intellectueel, in de ban van een ontembaar typje als Coco. Hij gaat bij haar langs op de woonboot en weet direct dat hij verkocht is. Dat zou je in één zin kunnen zeggen, dat je verkocht bent. Maar Moortgat is omslachtig: 'Wat zich hier voordeed was geen vluchtige ontmoeting, de korte duur van zijn bezoek ten spijt. Tijd maakte niets uit, tijd was onverschillig voor datgene wat al sinds de oudheid het lot werd genoemd. [...] Nu kon hij nog opstaan en als onbeschreven blad vertrekken. Nu was het nog mogelijk te ontsnappen aan die ongrijpbare kracht die hen naar elkaar zou drijven'. Als er niet af en toe een wolk klassieke oudheid en wereldliteratuur voorbij kwam schuiven zou je je bij lezing van dit soort passages, en die waren er tamelijk veel, haast verdiept wanen in een kasteelroman. De plot verandert daar overigens weinig aan: Coco blijkt uiteindelijk de stiefdochter van Radstake te zijn. Radstake blijkt zich bovendien ooit aan haar te hebben vergrepen, dat kon na het aanhalen van de Pandeon- en Smyrna-mythen natuurlijk niet uitblijven. Als Radstake verneemt dat Moortgat - we laten maar even buiten beschouwing hoe toevallig het is dat je uit het totale aanbod van vrouwen precies de stiefdochter van je pas her-worven vriend tegen het lijf weet te lopen - thans de sponde met haar deelt, pleegt hij op een ingewikkelde manier zelfmoord.

## *Ingewikkelde constructie van perspectieven*

Tot zover het verhaal, dat vlug verteld zou zijn, ware het niet dat Ten Berge voor een ingewikkelde constructie van perspectieven heeft gekozen. Zo ingewikkeld dat het nauwelijks valt na te vertellen. Moortgat wordt in eerste instantie in de derde persoon beschreven. Aanvankelijk denk je dat het Ten Berge is die hem daar beschrijft (wat uiteindelijk natuurlijk ook zo is, maar dat mogen we niet denken). Dan blijkt dat Moortgat het verhaal over zichzelf zelf geschreven heeft. Vreemd, iemand die over zichzelf in de hij-vorm schrijft. Hoe dan ook, deze aparte hoofdstukken in de hij-vorm blijkt Moortgat te hebben overhandigd aan een advocate die hem een keer heeft verdedigd toen iemand hem een proces wegens godslastering en bederf van goede zeden aandeed - wat zal Moortgat in dat geschrift tekeer zijn gegaan, denk je onwillekeurig. Deze advocate, De Vos-Moreau genaamd, lijkt er nauwelijks verbaasd over te zijn dat een wildvreemde haar fragmenten overhandigt waarin hij in de derde persoon over zichzelf schrijft, seksuele escapades incluis. In aparte hoofdstukjes komt De Vos-Moreau zelf ook aan het woord. Soms richt ze zich met commentaar op het vertelde tot Moortgat, bij wijze van 'notitie in de marge', soms spreekt ze rechtsreeks de lezers toe.

Verder bevat het boek een aantal dagboekfragmenten van Moortgat zelf. Die schrijft hij weer in de ik-vorm. Een aantal malen leidt dit ertoe dat het ver-

haal in de hij-vorm ineens onderbroken wordt door een dagboekfragment dat datzelfde verhaal gewoon doorvertelt, maar dan in de ik-vorm, om daarna weer terug te springen naar de hij-vorm. Al dit gewissel van perspectief - we krijgen ook nog brieven en dagboekfragmenten van Radstake en Coco voorgeschoteld - leidt niet alleen tot allesbehalve functionele onderbrekingen van een eenvoudig lineair verhaal, op een aantal plaatsen brengt Ten Berge zichzelf ook onnodig in de problemen. Zo weet op pagina 232 Coco ineens precies waarover Moortgat en Radstake eerder in het boek hebben gesproken, wat onmogelijk is. Tenzij Coco, net als De Vos Moreau, de manuscripten heeft gelezen, maar dat kan ook weer niet omdat Coco slechts bestaat binnen die bij De Vos ingeleverde manuscripten zelf. Op pagina 235 doet zich eenzelfde situatie voor als Coco aan Moortgat vraagt of hij zich het verhaal herinnert van de vulkaanuitbarsting, wat Radstake hem verteld heeft. Zij was daar niet bij en kan helemaal niet weten dat dit aan Moortgat verteld is.

Nogal eens moet Ten Berge moeite doen om zijn perspectievencircus in de trapeze te houden. Zo blijkt op het einde van de roman dat Radstake een op zichzelf prachtig verhaal over twee Groningse broers en hun zuster die in 1592 als missionarissen naar Mexico vertrekken, uit zijn duim heeft gezogen. Probleem was wel dat Radstake het niet alleen vertelde maar dat Moortgat het bij Radstake thuis ook in een boek las. Op pagina 237 merkt De Vos-Moreau in een brief aan Moortgat daarom op: ‘[het verhaal] dat Radstake aan u heeft laten lezen, blijkt hij zelf te hebben geschreven’. Afgezien van de krampachtigheid van deze ingreep: Moortgat weet dat natuurlijk allang, hij is namelijk de enige die De Vos Moreau hiervan op de hoogte heeft kunnen stellen. De mededeling is dan ook louter bedoeld om ons, lezers, ervan kond te doen.

Geforceerd doet ook de passage van De Vos Moreau aan, waarin zij naar haar ouders in het hoge noorden reist, waar ook de Groningse broers uit het verzonnen verhaal vandaan kwamen. In het verzonnen verhaal blijkt echter wel een echt bestaand persoon te figureren, een ziener die ook uit dat hoge noorden kwam. De Vos Moreau raakte door deze geschiedenis geïntrigeerd en vraagt haar vader of deze wel eens van de betreffende profeet gehoord heeft: ‘Hij keek mij even aan, krabde zich onder zijn pet, legde zijn onafscheidelijke sigaar op de rand van de asbak en slofte door de brede gang naar de opkamer, waar een antieke Westerwoldse kist staat’. De vader haalt enkele ‘door de tijd aangevreten’ boekjes tevoorschijn met daarin ‘verscheyde Oude prophecyen’ van een zekere Jarfken Wijpkes. En ja hoor: ‘Het was precies wat ik zocht! Het vermoeden leek gewettigd dat Jarfken Wijpkes de onbekende ziener was die door de Spaanse priester in losse bewoordingen was aangeduid’.

## *Ontluikend liefdesleven*

Twaalf jaar na publicatie van het eerste deel van de trilogie, die behalve door Tom van Deel en Jacques Kruithof door de pers matigjes en met dezelfde bezwaren als hierboven uiteengezet, werd besproken en toch de Multatuliprijs 1987 in de wacht wist te slepen, verscheen in 1998 *De jaren in Zeedorp*. Opnieuw komt Moortgat tot ons in de hij-vorm. Ditmaal heeft hij echter geen fragmenten over zichzelf geschreven, maar vertrouwt Ten Berge hem rechtstreeks aan het papier toe, waardoor je je afvraagt waartoe die ingewikkelde vertelconstructie in het eerste deel nu eigenlijk diende. Eveneens *live* aanwezig is Coco die, anders dan de meeste karakters die spoorloos verdwenen na het eerste deel, gespaard is gebleven. Niettemin is haar rol bescheiden. Het enige wat zij hoeft te doen is als een omgekeerde Sherazade de jeugd van Moortgat aanhoren, nog een hele opgave zoals zal blijken. Aldus stelt Ten Berge zich in staat een jeugd te Zeedorp (lees Bergen, waar hij opgroeide) tot in de miniemste details op te dissen.

In *Het geheim van een opgewekt humeur* was het aantal passerende personages al niet zuinig, ik telde er een kleine twintig, in *De jaren in Zeedorp* stijgt het aantal boven de veertig uit. Waarom bedient een schrijver zich in één boek van zoveel personages? Om het verhaal te vertellen zoals Ten Berge het vertelt had hij voldoende aan een mannetje of tien. Maar Ten Berge heeft helemaal geen verhaal willen vertellen, hij heeft zijn eigen jeugd willen boekstaven, waarvoor het autobiografische of het dagboekgenre zich beter leent. Vandaar dus dat aantal van veertig, die alle veertig ongetwijfeld echt bestaan of bestonden, weliswaar onder een andere naam, want namen als Henri Malefijt, Monica Rondeel en Meeuwis Vrasdonck kunnen alleen maar verzonnen zijn. Maakt het wat uit dat personages echt hebben bestaan? Niet zolang je het niet merkt. Waarom merk je het hier dan zo sterk? Omdat haast geen enkel personage een rol vervult waar het verhaal mee gediend is. In de meeste gevallen zijn zij lastige onderbrekingen ervan. Zij komen slechts in het boek voor omdat Ten Berge hen in het echt tegen het lijf is gelopen. Dat is een slecht criterium voor een roman waar dozijnen kunstenaars reeds voor waarschuwden.

Het zou allemaal niet eens zo'n bezwaar zijn geweest als de jeugd van Ten Berge wat spectaculairder was verlopen. Van een nauwkeurig in kaart gebracht intellectueel ontwaken, wat nog iets verheffends aan het geheel had kunnen verlenen, is afgezien van het hier en daar citeren van plaatsgenoot Roland Holst nauwelijks sprake. Liever legt Ten Berge de nadruk op zijn ontluikende liefdesleven. Dat liefdesleven neemt in *De jaren in Zeedorp* een aanvang nadat hij Louise Aptekman ontmoet heeft. Louise Aptekman is iemand die vaak de woorden ‘mieters’ en ‘machtig’ in de mond neemt. Ze

gaat naar een ‘hockeyfuif’ of een ‘zeilfuif’ en bezoekt ook wel eens ‘de zondagmiddagclub van fanatieke bopminnaars’. Genoeg reden om deze meid direct te vergeten, zou je denken, maar Ten Berge, pardon Moortgat, blijft zijn jeugd en het boek lang vruchteloos achter haar aan scharrelen.

De ontmoeting met Aptekman is toch vermeldenswaardig omdat stemming en sfeer van het boek er meteen mee geschetst zijn. Moortgat slentert ‘op een warme avond in mei’ langs de hoge afrastering van een tennisbaan. ‘Op een of andere manier kwamen zijn gedachten op Spinoza, wiens werk hij juist gelezen had. Hij dacht na over Spinoza's eenzaamheid en de ondoordringbare helderheid van zijn wijsgerige beschouwingen. Hij vatte het plan op iets te schrijven over de indruk die het werk op hem gemaakt had. Vraagstukken die hij niet kon doorzien - en dat waren er vele - zette hij graag op papier. Door de dingen op te schrijven begreep je ze beter en was je in staat zin en onzin van elkaar te scheiden.’ Nu ja, in die stemming dus rolt er ineens een gele tennisbal voor zijn voeten langs, ‘om tegen het hek tussen de jasmijnstruiken tot stilstand te komen’. Hij raapt de bal en ziet dan het meisje in een kort tennisrokje en met gapend decolleté dat naar die bal op zoek is: ‘Hij keek haar aan, voelde haar nabijheid. En wankelde.’

De rest van het boek blijft Moortgat in de ban van Louise Aptekman. Zij wijst hem af, trekt hem aan en bedriegt hem. In die tijd moet dat een hele affaire zijn geweest vol onstuimige uitspattingen: een dij tegen een andere dij, een wandeling door de duinen, een uitstapje naar een beeldenpark én een bezoek aan de kermis: ‘Bij de ronddraaiende trekkarren - hij wist er geen beter woord voor te bedenken - kon hij zich niet langer bedwingen. Samen met Louise nam hij in een van de halfopen karretjes plaats: door tijdens de rit geregeld aan een kabeltouw te trekken, vertraagde het wagentje zijn snelheid om daarna in razende vaart over stalen platen rond te zwieren. Door de hoge snelheid werd Louise telkens tegen hem aangedrukt. Voor de duur van de rit sloeg hij een arm om haar heen.’ Dit soort warme oliebollennostalgie walmt op uit elke hoek van het boek.

Voor wie geïnteresseerd is in de wufte jaren vijftig van een artistiek dorpje aan de Noordzee met hele en halve kunstenaars, kan dit allemaal best interessant zijn. Maar zelfs die specifieke groep liefhebbers zal struikelen over de reeds genoemde, schier oneindige opsomming van figuren en bijfiguren. Haast alle veertig worden ze soms alinea's lang aan ons voorgesteld, om vervolgens zonder een verdere rol van betekenis te hebben gespeeld, weer van het toneel te verdwijnen. Ten Berge vindt al zijn karakters even interessant, allemaal hebben ze ambities en talenten, allemaal zijn het puike gasten. Neem nou Richard Hoving: ‘Hij viel uit de toon door zijn brede belangstelling, zijn goede smaak en een veelzijdige begaafdheid. Die begaafdheid deelde hij met Friso, een verwoed natuurvorser en excellente tekenaar, die toen-

tertijd zijn kompaan was. Friso zat een jaar hoger. Ze waren allebei lid van een vrije, nogal excentrieke jongerenclub die overal in het land natuurstudies verrichte.'

Natuurlijk sluit Moortgat zich direct aan bij die machtige, mieterse natuur-club, want die Richard, tsja, dat is me er één: 'Richard was een alleskunner. Het woord "handig" stond hem op het lijf geschreven. Hij was goed in alles, maar blonk nooit uit. Hij speelde fluit en viool, was stemvast en zong verdienstelijk, tekende bekwaam, knutselde voortreffelijk, was snel van begrip en geestig bovendien'. Ja, het staat er echt: hij knutselde voortreffelijk. Niet alleen de jongens, ook de meisjes beschikken over voortreffelijk eigenschappen: 'Monica bleek een meesterstuk, een meisje met allure. Een gave lichte huid, een slank postuur, helblonde haren en helblauwe ogen deden ten onrechte een Zweedse afkomst vermoedden'. Ondanks zijn obsessie met Louise raakt Moortgat overweldigd door al dat vrouwelijk schoon. Als ze met de hele club naar een balletvoorstelling gaan raakt hij alweer in de ban van Renske Dijkgraaf, die in Reigersloo woont: 'De halfduistere zaal maakte het moeilijk een scherp beeld van de weggedoken Renske op te doen. Al met al vormden ze een illustere rij: Richard Hoving, Dirk Roda, Edgar Moortgat en het viertal van de meisjesschool uit Zeedorp'. Na afloop gaan ze nog naar het huis van 'de Hovings' waar de meisjes 'chocoladeshakes' maken.

Als Aptekman in de zomermaanden 'taal noch teken' van zich laat horen en het met de watersportende Bartho Ensing blijkt te doen, onderneemt Moortgat een zelfmoordpoging. Hij loopt de zee in en tracht zich te verdrinken. Dan ineens grijpen 'twee sterke armen' hem. Het is de immer attente Dirk Roda die nu heel erg boos is: 'Godverdomme Moortgat, dat flik je me niet nog een keer,' zegt hij. 'Als ik je daarstraks niet had zien lopen was je d'r niet meer geweest. Waar is die godverdomse griet gebleven? Jullie waren toch samen?' Moortgat herneemt zich al vlug, nieuwe liefdesavontuurtjes vinden plaats, en als een poosje later de eerdergenoemde Renske tijdens een feestje ongelukkig en verdrietig op bed ligt ('Jullie stellen allemaal iets voor,' jammert Renske. 'Ik stel niets voor, ik ben niemand.') kan Moortgat alweer weinrebiaans op haar inpraten: 'Jij bent misschien verder dan de anderen, omdat je het besef van die nietigheid in de je durft toe te laten. Je geeft het alleen niet de plaats waar het hoort [sic]. Er is je van alles aangedaan en aangepraat - God weet door wie, en waar, en onder welk gesternte. Je hebt er een lage dunk van jezelf aan overgehouden'. Niet veel later vertoont Renske 'voor het eerst een glimlach'.

Als de onafzienbare rij vrienden, vriendinnen en kennissen afgewerkt is en Moortgat een stukje ouder en wijzer is geworden, keren we terug in de kamer waar Moortgat het verhaal aan Coco aan het vertellen was. Dat is tevens het laatste wat we van Coco vernemen. Ze verdwijnt in het niets,

waaruit ze ook gekomen is, net als al die andere personages. De enige die weerom keert in *Blauwbaards ontwaken*, het derde en laatste deel in de trilogie dat dit jaar verscheen, is Moortgat.

## *Passerende dames*

*Blauwbaards ontwaken* speelt zich af in Warschau en Amsterdam. Er is opnieuw gedoe met een vrouw, een Poolse ditmaal. De Welmoed, Carla, Coco (‘Als Carla de rots was, was Coco de branding’), Louise plus al die anderen, heet ditmaal Aleksandra Ambrosaitis. Ze is zo mogelijk nog bloedmooier en wellustiger dan het dozijn in eerdere delen passerende dames. Het merkwaardige is dat Aleksandra in niets van haar voorgangsters verschilt. Ze spreekt dezelfde zinnen, zoals alle Ten Berge-personages dezelfde zinnen spreken, en is verleidelijk zoals alle vrouwen in de drie boeken verleidelijk zijn. Moortgat is zeventwintig als hij haar tegenkomt, in zijn eentje reist hij door Polen. Via vrienden komt hij in een bioscoopje terecht waar op bepaald moment vrienden van die vrienden naast komen zitten. Omdat er vrouwen bij zijn, gluurt Moortgat stiekem naar ze. Als de onvermijdelijke dijen tegen elkaar zijn gegaan, ontspint zich een gesprek. Vanaf dan zijn ze onafscheidelijk en niet eens zo heel veel pagina's verder zegt Aleksandra: ‘Gooi nog een blok op het vuur en kom bij me. Nu is het tijd om te neuken.’ Aleksandra is eigenlijk getrouwd met een jonge pianist, die slecht voor haar zorgt maar niettemin met haar getrouwd blijft. Dat weerhoudt Moortgat er niet van een kind van haar te willen én te nemen. Moortgat ziet eenzelfde ‘eenzaamheid’ in het leven van Aleksandra die hij constateert in zijn eigen leven. Dat leven heeft hij vermorst aan slechte vrouwen, waartoe hij behalve Louise Aptekman ook zekere Francine van Dordt rekent, die hem onder meer met de dokter bedroog. Naar die relatie krijgen we nog allerlei flashbacks voorgeschoteld, onder meer één waarbij Moortgat door de minnaar van Francine wordt vastgebonden en dan door dit heerschap in zijn achterste genomen wordt. Veel te lang was hij bij Francine gebleven, klaagt hij. Dat juist Moortgat zich beklaagd over het overspel van Francine is wel wat hypocriet, maar zoals opgemerkt, Moortgat is geen sympathieke gast.

De passie voor Aleksandra wordt even opzijgezet als Moortgat in deel twee in Hannover, waar hij op een bankje Witkiewicz leest, wordt aangesproken door een vrouw met een dochtertje. Vreemd genoeg neemt die hem mee naar huis waarop ook zij in het boekje ‘genaaide vrouwen’ bijgeschreven kan worden. Deze Ursula schaamt zich enigszins voor haar grote borsten, waarop Moortgat opmerkt: ‘Belachelijke zaak! Laat maar zien wat je hebt. Wees er trots op... je bent niet de enige in dit land.’ Wat later is hij alweer de deur uit, op weg naar Nederland waar hij een artikel over de pornografie bij

Witkiewicz aanbiedt aan *De Vrije Bataaf* - lees: *Vrij Nederland* - dat echter geweigerd wordt. Moortgat wil dan liefst een eigen blad oprichten: 'Een *quarterly* voor vrijbuiters en subversieven, voor de mijnenleggers en warmhartige barbaren van de schrijverij.' Ook de functie van dit uitweiden over die geweigerde publicatie bleef onduidelijk, of het zou echt gebeurd moeten zijn, zodat Ten Berge de hoofdredacteur in kwestie, Rinus Ferdinandusse, dertig jaar na dato nog een slappe hak heeft kunnen zetten.

Na wat problemen met de BVD weet Moortgat Aleksandra naar Amsterdam te verschepen. Daar is het opnieuw neuken. Maar als hij uitstapjes met haar maakt, valt Moortgat wel de razende intelligentie van dit Poolse vrouwtje op: 'Aleksandra maakte ijverig notities in een dik cahier.' En: 'Behalve een hoogst ontvlambare geliefde blijkt Aleksa een overzadigbaar museumdier te zijn. Haar honger naar schoonheid is niet te stillen. Ze zegt nooit nee, wil alles zien en zo mogelijk bezoeken. Als ze samen gaan, heeft ze er geen bezwaar tegen het schone met het opwindende te verenigen: gegrepen door een naakt van Bonnard trekt ze hem mee naar het ruime en van handgrepen voorziene invalidentoilet.' Zo heeft Moortgat de vrouwtjes het liefst.

In het derde deel, terug in Warschau, deelt Aleksandra mede dat zij Moortgats kind niet wil houden. Ze meldt zich wat later bij een gynaecoloog die, echt waar, naar de naam 'Dr. Todtleben' luistert. Veel medelijden krijg je niet met de onversaagde held, vooral niet omdat hij nog voor de onprettige ingreep in de koffer duikt met, ik geloof, een nichtje van Aleksandra, zekere Asta: 'Asta is nu vijfendertig en haar lichaam staat in bloei. Hij weet maar al te goed dat ze hem niet onberoerd laat. Niet voor het eerst beseft hij dat ze over een kracht beschikt die moeilijk te benoemen valt.' Ze blijkt bovendien aan astrologie te doen. Niet veel later begeeft Moortgat zich plotseling huiswaarts, waarmee het boek en de trilogie eindigt.

En daar zit je dan als lezer. Je hebt getuige mogen zijn van willekeurig wat fragmenten uit het leven van een niet zo interessante man. Je hebt er wel wat smakelijke klassieke kruimels bij geserveerd gekregen. Die herinneren je eraan dat je toch al van plan was om binnenkort nog eens stukje Ovidius of Bruno Schulz te lezen. Die pak je uit de kast en al snel ben je Moortgat en zijn vriendjes voorgoed vergeten.

*Joris van Casteren (1976) is dichter en journalist. Hij is vaste medewerker van* Vrij Nederland, *publiceerde de poëziebundel* Grote atomen *(2001) en* In de schaduw van de Parnassus; gesprekken met vergeten dichters *(2002). Onlangs verscheen van hem de reportagebundel* De man die 2 jaar dood lag; berichten uit het nieuwe Nederland.

## Jacques Kruithof
## *Neerslag van betekenis*

**Z**oals de Engelsen hun geschiedenis opsplitsen in hoofdstukken als ‘elisabethaans’, ‘Queen Anne’ of ‘victoriaans’, zo laat het leven van de schrijver Edgar Moortgat (vóór 1940-na 1985) zich in tijdvakken verdelen volgens de vrouwen die achtereenvolgens zijn hart en zijn bestaan regeren. Daartoe is het dienstig de drie romans die H.C. ten Berge aan deze auteur heeft gewijd in een andere volgorde te lezen dan die van hun verschijnen. *De jaren in Zeedorp* (1998) verhaalt - onder veel meer - van een beslissende jeugdliefde in de jaren vijftig, *Blauwbaards ontwaken* (2003) van een grote liefde die opkomt en ondergaat anno 1967, *Het geheim van een opgewekt humeur* (1986) van een nieuwe liefde in de jaren tachtig, die van langere duur kan blijken of niet: het einde is open.

Voor lezers die deze interne opeenvolging aanhouden, versterken de romans elkaar, en ontvouwt zich een levensverhaal dat tegelijk fragmentarisch blijft, en in zijn fragmenten een lijn aanbrengt, al is het maar doordat Moortgat gaandeweg een oude bekende wordt, zowel voor de lezer als voor zichzelf. Een vergelijking dringt zich op met Vestdijks reeks over Anton Wachter: het als eerste gepubliceerde *Terug tot Ina Damman* doet zich afzonderlijk gelezen anders voor dan als derde roman, als voortzetting. In Ten Berges drieluik wordt het open einde van het derde boek alsnog ‘gesloten’ doordat de geliefde Miriam, die daar nog kan blijven of weggaan, in het eerste boek de toegesproken persoon, het luisterend oor van het na dertig jaar vertelde relaas is: alfa en omega. Alle drie de boeken zijn trouwens geheel of gedeeltelijk tot een vrouw gericht. Het valt anderzijds op dat de onafscheidelijke jeugdvriend Radstake uit *Humeur*, tevens Miriams stiefvader, in *Zeedorp* ontbreekt; hij kan nog onder een andere naam schuilgaan, maar wordt toch opvallend genegeerd.

Het is tegenwoordig meer dan ooit een slechte gewoonte bijna elke roman op te vatten als verkapte autobiografie of sleutelroman, daarom zeg ik maar nadrukkelijk: het gaat hier, en het gaat mij, om de levensloop van het personage Moortgat, die in het domein der verbeelding bestaat. Er wordt wél een spel met de fictie en met de lezer gespeeld. De Nederlandse plaatsnamen, als Zeedorp, Meerburg en Zuidveen, zijn haast opzichtig gefingeerd (alleen Amsterdam blijft zichzelf: om die stad kan niemand heen), en dat wil lezers nog wel eens prikkelen; de ‘ware’ locaties zijn desgewenst gemakkelijk aan te wijzen, zeker die van Zuidveen als Zutphen, doordat de dichter Philip Sidney, in 1586 gesneuveld, in de rekst ter sprake komt. Ook is het moeilijk bij Moortgats plan, in *Blauwbaard*, om een driemaandelijks tijdschrift te

beginnen, niet aan *Raster te* denken, dat in 1967 van stapel liep, en waarin prompt twee van Moortgats hier ingevoegde verhalen zijn verschenen, op naam van ene L. Ombre. Evenzo kan de goed geïnformeerde lezer bij allerlei persoonsnamen het spel meespelen, maar de betrekkelijke buitenstaander komt niets tekort als hij bijvoorbeeld Zeedorp eenvoudigweg neemt voor wat het in de roman is: een oord van dichters en denkers, ergens aan de kust van Noord-Holland. Het eventuele 'model' in de werkelijkheid wordt door een auteur altijd gekneed, met ander materiaal vermengd, en op maat gesneden tot het naar zijn zin is in de werkelijkheid van het verhaal.

Dat Ten Berges drieluik excellent maatwerk en maakwerk is, valt direct al te zien aan de opbouw. Ieder 'paneel' is zelf weer drieledig, en op één uitzondering na zijn deze drie geledingen, elk met een plaatsnaam als titel, telkens in een gelijk aantal hoofdstukken verdeeld. Het middenpaneel is steeds bestemd voor een figuur van het tweede plan, die niettemin belangrijk tot de verwikkelingen bijdraagt; in het slotdeel worden de verhaaldraden samengebracht. In ieder eerste deel doet zich een 'coup de foudre' voor, waarmee een nieuwe geliefde aan de macht komt: de besluiteloze scholiere Louise beheerst *Zeedorp*, de Poolse architecte Aleksa *Blauwbaard* en het pornomodel Miriam alias Coco *Humeur*, de tijd die tussen de drie luiken verstrijkt, brengt Moortgat door in 'de kluisters' van een regerende vorstin die hij niet waarlijk bemint: de verknipte Francine, een nondescripte Welmoed en de tegenpool Carla, daarnaast zijn er kortstondige relaties die als 'tussenspel' of 'incident' worden bestempeld, zonder geheel en al van belang ontbloot te zijn. Geen wonder dat Moortgat zich 'een zwevende erotomaan' noemt - wat overigens nog iets anders is dan een hopeloze losbol.

Er lijkt een tegenspraak te bestaan tussen deze weloverwogen constructie en de ogenschijnlijke wanorde, de lappendeken die de romans stuk voor stuk vormen. 'Ik kom in schetsen en fragmenten tot u,' heet het in *Humeur* er zijn teksten van Moortgat in de eerste of de derde persoon, in de tegenwoordige of de verleden tijd, oudere aantekeningen en ingelaste geschriften, brieven van vriendinnen, oude notities van Louise, zijlijnen, uitvoerige gesprekken met derden, een lang verhaal van Radstake, geciteerde gedichten, een recensie, enzovoorts, een waar patchwork, een dossier dat de lezer krijgt voorgelegd, en waar het levensverhaal uit afgeleid dient te worden. Tegenwoordig zal slechts een beginnende of luie lezer hierdoor in verwarring raken: zoals de flashback in films al lang geen explicatie meer van node heeft, zo dwingen dergelijke kunstgrepen die een verhaal verbrokkelen, huidige ervaren lezers niet meer tot hersengymnastiek. Toch hebben ze hun 'vervreemdende' effect niet helemaal verloren: de lezer komt enigszins buiten, of tegenover het verhaal te staan, hij moet verbindingen leggen, combi-

neren en deduceren, zijn verstand gebruiken; al doende merkt hij dat het, met al zijn losse bouwstenen, staat als een huis.

Het past bij deze zorgvuldig uitgewerkte opzet dat de romans in een beheerste, wat vormelijke stijl zijn geschreven. ‘Vreesde zij de gramschap van Francine?’ ‘De wellust die ze opwekte was onbedwingbaar en vertoonde trekken die bezeten of zelfs diabolisch aandeden.’ Het is allereerst Moortgat die zo schrijft, die ook ‘praat zoals hij schrijft’, en die, in een artikel over de bewonderde auteur Witkiewicz, verklaart dat hij de voorkeur geeft aan ‘een strakke, ingesnoerde stijl’, ofschoon hij van temperament eerder ‘lyrisch, gepassioneerd’ is. Deze uitgesproken literaire stijl deelt zich mede aan andere personages, en doordringt de dialogen: alle figuren praten als een boek. ‘Mijn ziel huist in de vochtige spelonk die je gegijzeld houdt,’ zegt Aleksa; ‘Ik rol hier als een lege fles over de bodem van het schip. De geest is ontsnapt en hangt in het ruim, ik ben de transparante leegte,’ zo verklaart Miriam zich beeldend nader. Het is dialoog zonder de nonchalance en redundantie van het gesproken woord, veeleer een concentraat dan ‘realistische’ weergave.

Moortgat analyseert en abstraheert dikwijls: ‘Ze oefende, bewust of onbewust, een macht uit die hem fascineerde en ontstelde tegelijk’; ‘Miles' trompetspel versterkte de greep van vergeefsheid op Moortgats stemming.’ Lijdende vormen als: ‘Tegen de achterwand van de kamer werd een eettafel gedekt’ doen aan F.C. Terborgh denken, en er zijn resumerende zinnen zoals een biograaf er bedenkt wanneer hij het mooi en spannend probeert te doen: ‘Louise was nog altijd alles, maar de ban moest vroeg of laat gebroken worden’, of: ‘De mantel der liefde moest in hun nabijheid een mantel blijven waaronder zich geen enkele amoureuze daad voltrok.’ Het is de ‘koele, objectiverende toon’ die Moortgat bij oude kroniekschrijvers zo treft, die ze zelfs ‘onder de belabberdste omstandigheden’ weten vol te houden.

Om kort te gaan: deze stijl berust op distantie en controle. Hier worden geen vlotte bekentenissen afgelegd, met bijbehorende ontlading en vertoon van emotie dat meteen de sympathie van de lezer uitlokt, hier geldt als regel een beheerst vertellen van het noodzakelijke: ‘Wat voorbij was, was voorbij. Men moest daar niet steeds op terugkomen, tenzij de pijn van niet genezen zweren allesoverheersend werd.’ Daarbij is Moortgat iemand die veelvuldig in zijn binnenste kijkt (hij ‘bespeurt in zichzelf een onvermogen’, ‘hij was zich onophoudelijk bewust van wat hij deed en dacht’), en paradoxaal tegelijkertijd ‘nooit werkelijk zichzelf [heeft] willen doorvorsen.’

De verleiding is groot ‘Moortgat’ als een sprekende naam op re vatten. De associatie met ‘moordkuil’ ligt voor de hand, maar het woord zelf is een term

uit de vestingbouw: de opening tussen twee kantelen van een stads- of burchtmuur, waar de wachters het terrein verkennen, en indien nodig hun wapens gebruiken; de bedoeling is uiteraard dat geen vreemdeling er ooit een voet zet, maar elke belegeraar zal zich erop richten zodra de verdediging verzwakt.

Er valt bij deze 'erotomaan' gemakkelijk een psychologiserende, seksuele uitleg te bedenken, geheel in lijn met de psychoanalyse en Georges Bataille ('de kleine dood'), als ook met de oude mythen (over de moorddadige vagina) die Ten Berge zo goed kent: de vrouw, en dan in het bijzonder haar schoot, wordt meermalen de 'oorsprong' genoemd die de minnaar wil 'hervinden', en dat vergt een initiatie die de dood nabij komt, maar zoiets behoort tot de tierelantijnen van de tekstinterpretatie.

Voor een drieluik met één personage als verteller, documentalist en middelpunt is het opmerkelijk hoeveel ruimte en aandacht aan andere figuren toevalt: Moortgats blik is meestentijds naar buiten gericht; het is hem eerder te doen om het verslag van zijn wedervaren dan om nauwgezette introspectie, eerder om mensen en gebeurtenissen die hem hebben geraakt en aangetast, dan om een geïsoleerd zelfportret. Bijgevolg blijft 'de kern van zijn wezen', zoals A. Roland Holst zou zeggen, voor de lezer uit het zicht; voor Moortgat zelf is het een vanzelfsprekende beperking: over 'het duistere niets dat ergens, diep in hem, verscholen [ligt]' moet hij wel zwijgen, en het treft hem als hij dit in zo'n oude kroniek meent te herkennen: een monnik met 'een verborgen, bittere kern'. Zeker is wel dat tot dit ontoegankelijke centrum de 'erotomanie' behoort, een autonome, drijvende kracht, die in sommige gevallen - de beste - de onversneden geilheid, de satyriasis waar Moortgat zichzelf wel van verdenkt, ver te boven gaat; daaruit ontstaat een erotische 'Werdegang' die het eigenlijke vraagstuk van deze romans vormt: wat heeft mij bezield? Het gaat om rekenschap, dus om een historisch, een zelfonderzoek op gepaste afstand, een behoedzame ontleding van het notoir onbetrouwbare geheugen, onder gebruikmaking van documenten die wellicht enig uitsluitsel kunnen geven.

Uitsluitsel is zeldzaam in een mensenleven. De wankelmoedigheid en het uiteindelijke nee van de jeugdliefde Louise zouden, indien Moortgat op psychologiseren uit was, met zijn herinneringen en aan de hand van de dagboeken die ze hem jaren na dato toestopt, 'verklaard' kunnen worden: ze heeft een stiefvader die niet deugt, hij verlangt misschien seksuele diensten van haar; er is een verschil in milieu of stand, dus van vormende omgeving en vriendenkring; ze schrijft van Edgar te houden, maar beschouwt zich als zó ver zijn (intellectuele) mindere dat ze hem niet tot last wil zijn: hij moet zijn

talenten kunnen ontwikkelen, hij slaat haar te hoog aan. Dit laatste motief is een cliché, misschien een vrouwelijk cliché uit een voorbije tijd: het staat al in *Le Grand Meaulnes* (1913) te lezen, en daar klinkt het reeds als een voorwendsel. Bij alle achterhaalbare redenen en oorzaken is het de vraag of ze doorslaggevend zijn geweest, of ze iets vertegenwoordigen van de werkelijke Louise, van een 'kern' die allicht voor haarzelf duister en onbereikbaar is gebleven - en die mettertijd misschien verdwenen is, geatrofieerd of afgedankt.

Over het geheel, en zeker voor zichzelf, is het Moortgat niet om psychologische samenhangen begonnen; ze worden slechts gesuggereerd of aangestipt. De psychologische verklaring is in laatste instantie onpersoonlijk en banaal: een herleiding tot causaliteiten en algemene patronen die aan kern en wezen vreemd zijn, nog daargelaten dat ze op twijfelachtige theorieën berusten.

'Banaal' of 'banaliteit': het komt in Ten Berges zevenhonderd bladzijden niet zo heel vaak voor, niettemin is het een sleutelwoord. 'Alles wat banaal was, boezemde hem angst of afkeer in,' staat er in *Zeedorp* over de jonge Moortgat; een jazzavond scherpt zijn besef dat zijn eigen wereld gescheiden is van 'die andere wereld, tastbaar en banaal als het braaksel van een dronken badgast.' Dat kan nog het denkbeeld zijn van een adolescent die het bijzondere zoekt omdat hij meent zelf bijzonder te zijn of te worden, en die nog schone handen heeft, maar ruim twintig jaar later, in *Humeur*, spreekt hij navenant over 'een wereld die verbeeldingskracht kleineerde en verachtte.' Eén keer heet die wereld een 'calvinistische woestijn', meer dan eens heet hypocrisie haar voornaamste kenmerk te zijn.

De tegengestelde, eigen wereld krijgt op één plaats, in *Blauwbaard*, het epitheton 'artistiek': 'de artistieke wereld stelt daar een morbide, welhaast roekeloze levensstijl voor in de plaats.' Het is de wereld van poëzie, literatuur, muziek en beeldende kunst die Moortgat zich eigen maakt: zijn drieluik vormt - welhaast achteloos, als iets vanzelfsprekends - een Bildungsroman en een Künstlerroman, zij het met ongewisse uitkomst; het belangrijkste attribuut van deze wereld is 'zuiverheid'. Ook dit woord wordt spaarzaam gebruikt, maar is evenzeer een sleutelbegrip. Een moment met Louise, het lezen van een gedicht, de 'zuivere ambities' van een schrijver, een 'puurheid' die de leerkracht Moortgat in zijn leerlingen herkent (maar je moet het woord nooit hardop in de klas uitspreken), meer staat er niet, en toch is met 'zuiver' versus 'banaal' de fundamentele tweedeling aangegeven: de vrije wereld van de geest, een 'kosmos', tegenover de onvrije, onduldbare alledaagsheid, een 'chaos'. Wie in zijn 'kern' tot de ene wereld behoort, maar zich in de andere staande moet zien te houden, komt met zichzelf overhoop te liggen; ook dat is fundamenteel in Ten Berges romans. Als Louise zich

met Edgar vergelijkt, wijst ze hem in feite de ene, en zichzelf de andere van deze onverzoenlijke werelden toe; het is voor de minnaar in zo'n situatie tergend en verlammend dat hij haar niet kan tegenspreken, hoewel hij niets liever wil.

Wie zich uit de banaliteit in een zuivere levenssfeer wil terugtrekken kiest voor een soort van monnikenleven, en daar horen een soort van geloften bij. Van armoede: Moortgat verkiest een ascetische levenswijze, vaak in eenzaamheid, al versmaadt hij het goede der aarde bij gelegenheid niet; in de wereld van geld, macht en overige platvloersheden verdient hij zijn brood, ironisch genoeg als 'zich prostituerende' pulpschrijver en pornograaf, maar dat raakt hem niet, dat ìs hij niet; hij bedient zich ook van een pseudoniem. Een gelofte van gehoorzaamheid: uiteraard niet aan regel of abt, maar aan een 'oorsprong' en 'opdracht', zoals hij in *Humeur* zegt, waarnaar hij telkens moet terugkeren, die in zijn eigenlijke werk liggen, en in de vrouw. Een gelofte van kuisheid zit er dus niet in, de Eros is immers oppermachtig, en voert hem keer op keer tot 'de [ontstellende] futiliteit van de geslachtsdaad', tot iets banaals dat tóch iets zuivers is, of zou moeten zijn; het komt er dan op aan een zuivere wellust te vinden.

Bijna iedereen die vóór 1940 werd geboren, is opgevoed met reserves tegen, of regelrechte verwerping van de seksualiteit, met schaamte en onwetendheid als gevolg. Moortgat heeft er kenmerkende anekdotes over: leraren die waarschuwen (de man is een beest, de vrouw moet dulden), een buurjongen die het masturberen voordoet, een jeugdvriendinnetje dat Edgar wel erg energiek opvrijt, de onthutsende praat van een dronken vrouw, de ontluistering bij een striptease; het is allemaal vaker verteld, het hoort bij het tijdsbeeld. Allang volwassen weet Moortgat zich niet goed raad met een vrouw die hem pijpt, of die 'onbetamelijk snel' klaarkomt, met opwinding en gulzigheid; hij heeft 'onwerkelijke ideeën over vrouwen', is geneigd tot verering van 'wezens', die geen 'mokkels' zijn, en tot bewondering van het 'welgevormde' lichaam van de vrouw, waarbij het 'gedrochtelijke' mannenlijf schril afsteekt; hij ziet een samenhang met zijn opgroeien als enig kind, zonder zussen om spelenderwijs van te leren wat meisjes nu eigenlijk zijn. Dit zijn van Moortgats kant meer aanduidingen dan duidingen van psychologische aard, zoals ook de passages over zijn moeder geen freudiaanse verklaring bieden, maar de doorwerking van vroege belevenissen wel als mogelijkheid openhouden. De Eros, 'alleroudste der goden', zit veel dieper, en de literatuur getuigt daarvan: Gorters 'te groot verlangen', Slauerhoffs 'Het eind van het lied' met de zoektocht naar de uiteindelijke vrouw, de erotiek van Witkiewicz; Moortgat, nu als waarachtig schrijver, voegt zich met zijn werk in deze traditie.

Wat de (geliefde) vrouw voor Moortgat betekent, brengt hij het treffendst onder woorden in *Zeedorp*, waar hij, over Louise, juist zegt dat hij betere woorden moet zoeken: ‘omdat zij de grond is waar ik op sta. Het jaagt me angst aan, soms verlamt het me. Het lijkt of ik mijn kracht ontleen aan haar aanwezigheid.’ Al of niet opzettelijk roept hij hier Antaios in herinnering, de reus uit de Griekse mythe, die onoverwinnelijk bleef zolang hij de aarde aanraakte, die hem haar kracht schonk. In de eerste seksscène met Aleksa in *Blauwbaard* komt een verwante vergelijking voor: ‘alsof hij in een malse, rijke bodem wortel schoot’; het beeld vindt zijn voortzetting in ‘aards paradijs’ en ‘oorsprong’. (Omgekeerd valt in een korte perspectiefwisseling ‘de bodem uit haar leven’ bij het vertrek van Moortgat; elders is het de mythische Procne, na de ontdekking van echtbreuk, ‘alsof de grond onder haar bestaan werd weggeslagen’.)

Het meest treffende tafereel doet zich tweemaal voor: Moortgat zit dan te schrijven in hetzelfde vertrek waar zijn geliefde - Aleksa, Miriam - ligt te slapen: ‘Iets intiemers kon hij zich niet voorstellen. Mocht deze nacht eens eeuwig duren, dacht hij.’ Hier lijkt een tegendraadse zuiverheid binnen bereik: ‘afzondering en ongelimiteerde wellust’ buiten de wereld; het gaat dan om een ‘goddelijke omarming’, om ‘de mystiek van het lichaam’, die allerminst een banale wellust is. Het woord ‘mystiek’ valt in dit verband slechts eenmaal: Moortgat kent zijn Hadewijch, die haar leven en werk heeft besteed aan de uitdrukking van wat ‘ontseggheleke enegher redenen’ moet blijven: het onzegbare kan enkel gebrekkig worden aangeduid. Mystiek is eenwording, hervinden van de oorsprong, de zuiverste zijnstoestand, maar eeuwig duren is er niet bij.

Dat de romans alle drie tot een vrouw gericht zijn (*Humeur* tot een juriste en vertrouwenspersoon, maar toch een Dame), wijst op nog een andere, veelzeggende, middeleeuwse verwantschap. Moortgat noemt zijn werk uitsluitend van waarde als het ‘voor haar [Louise] bestemd kon zijn’, hij kent de ‘fin'amors’ of hoofse liefde, die elke onderneming van de minnaar ‘opdroeg’ aan de geliefde; de verering van de vrouw begon bij de twaalfde-eeuwse troubadours, die later trouvères werden, petrarkisten, Romantici, zoals ‘de hardleerse romanticus’ die Moortgat in zichzelf opmerkt; hij meent zelfs ‘dat mannen grosso modo ongeneeslijk romantisch zijn.’

Was dat maar waar.

Moortgat is doordrongen van ‘de volstrekte nietigheid van ons bestaan’, hij weet dat de mens aan alles een betekenis wil geven, en tegelijk het bestaan van iedere zin berooft, hij hecht aan individualiteit en uniciteit, maar vraagt zich af of hier niet ‘een christelijk-humanistische wensdroom’ ons parten speelt. Het is een nuchtere, moderne ‘filosofische’ gedachte, die vóór de Eros

halt houdt: misschien kan men ‘in Haar opgaan; als twee-eenheid de onherbergzaamheid van het bestaan verdragen.’ Dit ‘Haar’ met hoofdletter mag Moortgat door Aleksa ingegeven zijn, het roept eerder ‘dé Vrouw’ op; later heet de ontmoeting met Miriam door ‘het lot’ bepaald, weliswaar zonder hoofdletter, maar het providentiële karakter van de grote liefde is er niet minder om. Een ‘te groot verlangen’ naar een verre prinses, een archetype van de Ander: men vindt het niet, of men behoudt het niet. De passie moet een ‘bedding’ vinden, in een ‘diep doorleefde binding’ overgaan, leven van alledag worden, met de risico's van dien.

Louise: de liefde die voor het begin stokte, die niet banaal heeft kunnen worden, die voortbestaat als een droombeeld, een Ina Damman, een idee. Aleksa: wanneer Moortgat haar verlaat, rijdt hij vanuit Warschau ‘door de ingewanden van de duisternis’, om ‘door een trechtervormige versmalling’ de grens te bereiken, een mythisch beeld van initiatie en wedergeboorte; hij kan zich daarbij ‘de eeuwige noviet [voelen] die steeds weer voor een vuurproef staat.’ Het wordt nergens met zoveel woorden gezegd - want er wordt niet gepsychologiseerd -, maar dit weggaan zal verband houden met Aleksa's zwangerschap en abortus. Moortgat gaat er voetstoots van uit dat hem een dochtertje geboren zal worden - een gedachte die in zo'n ‘tussenspel’ in het middendeel van *Blauwbaard* doeltreffend is voorbereid -, en dat zou voor deze vereerder van vrouwen het summum moeten zijn: zelf een vrouw voortbrengen. ‘Met een dochter in het verschiet kon hij alles aan.’ Het loopt anders, maar bij iemand die zich uitdrukkelijk ‘noviet’ en beginneling noemt, die het liefst op ‘een zevensprong’ staat, met alle mogelijkheden nog vóór zich, is een conventionele goede afloop altijd onwaarschijnlijk. Met Miriam dan? De lezer, die van de verdere ontwikkelingen goeddeels onkundig blijft, kan slechts vaststellen dat ze met haar ironische ‘Jij aan mijn voeten en ik aan jouw lippen’ Moortgat precies zegt waar het op staat.

Maar wie is Moortgat? Hij is scheutig met kwalificaties omtrent zijn wezen: nerveus, onhandig tussen onbekenden, geplaagd door schuwheid - dat woord bezigt hij in ieder deel wel een keer -, angsten en migraines, claustrofobie, zelfverachting, vluchtneigingen; intussen weet hij dat anderen hem vaak als de rust zelve zien. Naast deze zwakheden, als men ze zo noemen wil, kent hij terdege zijn sterke kanten: zijn kracht, meestal met eenzaamheid verbonden, zijn onbehagen, dat zijn ‘energiecentrale’ is, zijn temperament. Een andere eigenschap houdt hij uit het zicht: hij heeft menigmaal ‘soms ten koste van zichzelf de verantwoordelijkheid voor anderen op zich genomen’, maar vertelt er niets over. De anderen die hij aan het woord laat, bevestigen zijn voorstelling: zo noemt Louise hem ‘bevangen’, zegt de Poolse schrijver Leszek (al dan niet Kolakowski) dat hij ‘langs het echte leven scheert’, en

verwijt Welmoed hem dat hij niemand tot zich toelaat. Het beeld strookt in hoge mate met de gangbare romantische kenschets van de kunstenaar en intellectueel: voor de realiteit onvoldoende toegerust, maar in de kern onaantastbaar, onbereikbaar, ook voor zichzelf. Het vervelende van zulke cliché-voorstellingen en vooroordelen is dat er zoveel waars in zit.

En wat brengt Moortgat tot stand? Hij is, als talrijke hoofdfiguren in de twintigste-eeuwse roman, iemand die zijn bestaan zelf wil maken, wil ontwerpen, die tegen de banaliteit ingaat, en erboven uit wenst te stijgen. In *Zeedorp* een jongeman die zich de cultuur toeëigent en zijn pen probeert, in *Blauwbaard* een auteur die zijn eerste sporen al heeft verdiend, in *Humeur* dan weer de schrijver van slechts 'een ernstige beschouwing en een handvol nobele verhalen'. Het valt te begrijpen dat iemand die beginneling en 'eeuwige noviet' wil blijven, ongaarne terugkijkt op een heel oeuvre, maar voor iemand met Moortgats gevoel van eigenwaarde is pas het geleverde werk de waarborg en proefsteen van de ambitie. Er had wel wat meer uit zijn vingers mogen komen - en alsof hij dat zelf ook vindt, keert hij terug naar zijn 'opdracht' en schrijft voor wat hij waard is: zijn dossiers, zijn onderzoeksrapporten, zijn reis door de tijd, en zo vormen deze drie romans het antwoord: kernachtig, de zoeker in zijn zuiverste vorm. Altijd nog onzuiver genoeg, en onvolledig, want geen mens die werkelijk iets voorstelt, dringt ooit door tot de kern, maar het is met deze neerslag van een leven in het teken van de onpeilbare Eros als met de langdurige, hevige regenval waar Moortgat van houdt: striemende, schoon spoelende regen, 'neerslag van betekenis'.

*Jacques Kruithof (1947) publiceerde gedichten, historische romans en essays over literatuur en muziek. Voorjaar 2004 verschijnt zijn roman* Het slotfeest.

## Yves van Kempen
## *Terug naar de rauwe stemmen van weleer*

> ***E**en sjamaan bezocht een zieke raaf die een zeer been had. De raaf zei, 'Het is geen wonder dat ik een zeer been heb. Ik moest wel een zeer been krijgen want ik heb op een en dezelfde dag het lijk van een kind en dat van een rendier gegeten.'*
> *De dieren kennen, net als de mensen, ook taboes. En een raaf moet geen mensenvlees eten op de dag waarop hij een rendier verorberd heeft. Hij wordt ziek als hij het toch doet.*
> *Nu waren zijn buren op jacht gegaan en ze hadden hem achtergelaten. Maar de sjamaan maakte hem beter. De raaf dacht er toen over na wat hij terug kon doen en gaf de sjamaan een hondekeutel. Ik veronderstel dat het moeilijk voor hem was om een geschikt stuk wild te vinden.*
> *Uit: H.C. ten Berge*. De raaf in de walvis. Mythen en fabels van de Eskimo

Fascinatie voor den vreemde, voor exotische landen en oorden met extreme landschappelijke en klimatologische omstandigheden, zoals gebieden met uitgestrekte sneeuwvelden en bittere kou, of beter nog, het vreemde in zijn algemeenheid, voor vergeten tijden ook, voor mystiek en rituelen, voor het primaire en volkse, het bijzondere, het uitzonderlijke en bizarre in omstandigheden en gebeurtenissen, dat alles is al van begin af aan in het werk van H.C. te Berge aanwezig. En het zal er een constante in blijven.

Reeds in 1967 getuigt een van zijn eerste dichtbundels, *Personages*, onomwonden van zijn belangstelling voor de Azteken, van wie hij vijf jaar later nog een aantal sacrale zangen vertaalt in zijn bundel *Poëzie van de Azteken*. In de manier waarop hij met deze poëzie omgaat in het eerste deel van deze bundel, *Ondergang van Tenochtitlán* - een verwijzing naar de in 1521 door de Spanjaarden verwoeste hoofdstad van het Aztekenrijk - en haar toelicht, wordt iets zichtbaar van het eigene erin waarbij Ten Berge zich thuis voelt. Dat is de verhouding tussen afstand scheppen en identificatie met het buitengewone, het ongewisse, en het is een spanning die in het hele oeuvre van Ten Berge voelbaar is. In 1987 komt er een vervolg op deze Aztekenpoëzie met *Acht liederen van angst en vertwijfeling*. Dertien jaar eerder had hij het eerste deel gepubliceerd van wat zou uitgroeien tot een drieluik waarin hij de mythische verbeeldingswereld van enkele bevolkingsgroepen uit de poolstreken bij elkaar bracht: *De dood is de jager. Indiaanse mythen van Noordwest-Amerika* (1974). Dat is ook het jaar waarin hij naar Canada vertrekt en enige tijd verblijf houdt in Churchill, een stad die terugkeert in de

titel van zijn interessante verhalencyclus *De beren van Chirchill* (1978), een mengeling van reisverslag, aantekeningen en observaties, droom en mythe. In het verhaal *Sjamaan bedwingt storm, voor kinderen die van wanten weten*, in alle betekenissen van het woord een ijzingwekkende vertelling - er is sprake een ijskoude weersomstandigheden, een snerpende wind en een ijselijke gebeurtenis - beschrijft hij heet van de naald, als in een reportage een sjamanistische seance. De extreme klimatologische omstandigheden leggen de bewoners dwingend hun wil op. De blizzard teistert de streek al drie dagen en heeft intussen zijn hoogtepunt bereikt. De barometer staat op orkaankracht. In de gemeenschap komt men bij elkaar om het naderend onheil te keren. ‘De koppen bijna tot op het ijs gebogen baanden wij ons een weg naar de kleine nederzetting,’ beschrijft Ten Berge zijn tocht naar een verbijsterende gebeurtenis in een dubbele iglo, een soort gemeenschapshuis. Hij is uitgenodigd door de eskimo Kigioena (‘Scherpe Tand’). Centrale figuur in de ceremonie is de sjamaan Balein die op zeker moment de eskimo beet-grijpt, uit het publiek haalt en hem tot op de rand van de dood brengt in een poging om in hem de verwoestende stormkracht tot bedaren te brengen.

> Balein sprong naar voren en greep de goedhartige oude Kigioena beet, die juist een teder liedje voor Noeliajoek - de moeder der zeedieren - zong. Hij pakte hem bliksemsnel bij zijn strot en slingerde hem op brute wijze van voor naar achteren en heen en weer, midden tussen de mensen. Het ging aanvankelijk gepaard met kermende geluiden van beiden, kreten die diep uit de keel kwamen, maar langzaam aan werd Kigioena gewurgd zodat zijn stemgeluid weg stierf. Opeens kwam er een gesis over zijn lippen en was ook hij buiten zichzelf geraakt. De ekstase had ingezet. Hij verzette zich niet meer maar gaf toe aan de bewegingen van Balein die hem nog steeds de strot afkneep. Ze struikelden rond, volkomen buiten zinnen. De aanwezige mannen moesten met hun lichamen de grote traanolielampen beschermen om te voorkomen dat die gebroken of omver gegooid zouden worden. De vrouwen hadden de kinderen op de verhogingen in veiligheid gebracht, anders zouden die tijdens de wilde worsteling onder de voet zijn gelopen.
> Na een poosje had Balein al het leven uit zijn tegenstander geknepen en sleepte hij hem als een dode takkebos achter zich aan. Toen pas loste hij zijn greep. Kigioena sloeg zwaar tegen de vloer.
> Alles wees er op dat in Kigioena de storm werd gedood. De revolte in de lucht vroeg om leven. Balein zette zijn tanden in de achterkant van Kigioena's nek en schudde hem heen en weer mat alle kracht die in zijn kaken school, zoals een hond doet die een andere hond er onder houdt.

Het is alsof Ten Berge met het betreden van deze iglo beland is in het aardse territorium van de verbeelding die in zijn mytheverzameling tot volle wasdom komt. In zijn relaas wordt de spanning voelbaar van de even onweerstaanbare als onbedwingbare krachten die er rond spoken. Hij zuigt ze op zonder overigens zelf meegezogen te worden, in het besef dat in deze intieme ruimte, vergelijkbaar met al die andere plekken waar de eeuwenoude verhalen uit zijn mythe- en fabelcyclus - en dat zijn er zo'n kleine 260 - hun plaats en betekenis krijgen. Storm, sneeuwbuien, slecht weer duren in de noordelijke streken vaak weken lang, wat activiteiten als jagen en rondtrekken onmogelijk maakt. Om de tijd te verdrijven en het binnenzitten te veraangenamen worden er dan verhalen verteld. Maar niet alleen daarom komen de tongen los. Dat vertellen geldt ook als een magisch middel om de levensbedreigende kracht van ontketende natuurelementen te bezweren, bijvoorbeeld om, zoals Ten Berge ergens in zijn laatste bundeling mythen suggereert, *de wind tot zwijgen te brengen*. De bezwerende kracht van de verhalen ligt in de als vanzelfsprekend aanvaarde betovering van de eigen omgeving waarin dieren van een niet weg te denken belang zijn bij leven en overleven, in goede en kwade zin, en opgenomen zijn in de band met de traditie en het verbond met de afwezigen, de vorige generaties, ouders en voorouders. Of zoals Osarqaq, een Pool-Eskimo uit Noordwest-Groenland aan het begin van de vorige eeuw noteerde: ‘Als we onze mythen vertellen spreken we derhalve niet voor onszelf: het is de wijsheid van de vaderen die door ons spreekt’.

Met *De raaf in de walvis. Mythen en fabels van de Eskimo*, dat als een soort vervolg op *De dood is de jager* in 1976 verschijnt, en de afsluiting van de reeks circumpolaire mythen en fabels in *Siberiese vertellingen* (1979) rondt Ten Berge een voor Nederlandse begrippen zonder meer uniek project af. Allemaal verhalen die, hoewel ze uit diverse gebiedsdelen van het uiterste noorden komen, in nauwe samenhang met elkaar staan. Uit een serie voordrachten over literatuur en mythologie, in 1981 gehouden aan de Universiteit van Texas, destilleert Ten Berge *De mannenschrik: Over het motief van de verslindende vrouw in literatuur en mythe* (1984). Het is een omvangrijk essay over een bekend onderwerp uit de mythische verbeeldingswereld, dat van de strijd der seksen. Zijn aandacht gaat daarin vooral uit naar het motief van de ‘vagina dentata’, en daarmee naar de verslindende, castrerende vrouw en de manier waarop het in oude en moderne verhalen en verzen is verwerkt.

In 1990 brengt hij nog eens een tweetal mythische vertellingen van Indiaanse origine onder de aandacht en voorziet ze, zoals hij eerder deed bij zijn verzamelde mythologieën, van een verklarend woord: *Mijn naam is schurft*. Zoveel is de lezer die hem heeft gevolgd dan wel duidelijk: waar het

de dichter, prozaïst en essayist Ten Berge om gaat, is door te dringen in een vorm van kennen die in de hectiek van een vooral op consumptie ingerichte maatschappij en een daarmee verwant denken, vergeten dreigt te raken. Zijn interesse daarin dient als ik het goed zie minstens twee doelen, het vitaliseren van zijn eigen schrijven en voor zover nog mogelijk het behoud ervan. Want in zeker opzicht is hij ook een schoolmeester, en wel één in de beste betekenis van het woord. Iemand die voortdurend bereid is om de portee van zijn vondsten en bevindingen enthousiast uit en over te dragen en waar nodig didactisch te kadreren, om zo te demonstreren dat er veel manieren zijn om naar de wereld te kijken.

Denken en ervaren zijn wat Ten Berge betreft onlosmakelijk met elkaar verbonden en dat inzicht leidt als vanzelfsprekende tot een pleidooi voor een reflecteren waarin het creatieve zich verbindt met het onderzoekende, waarin ontvankelijkheid, intuïtie en fabuleren niet in oppositie staan tot de rede en zich niet laten binden door welke orde dan ook. Wat hem boeit is wat in de verdrukking komt in onze moderne samenleving waarin het specifieke het steeds weer moet afleggen tegen het abstracte, waarin het individu zich hoe langer hoe meer ondergeschikt weet aan en bedreigd weet door massificatie en bureaucratie. Dat moet de kern zijn van die belangstelling voor samenlevingen die praktisch zijn, waarin de tegenstelling tussen cultuur en natuur nog elementair is - ook al bestaan er uiteraard ook daar hiërarchieën - en waarin de afstand tussen de mens en zijn werktuig nog proportioneel is. De Franse antropoloog en filosoof Claude Lévi-Strauss noemde het denken dat daarbij aansluit in zijn gelijknamige studie *het wilde denken*, om aan de geven dat het hier niet om een primitievere maar anderssoortige manifestatie van de geest gaat. De waarde die de mythe voor Ten Berge vertegenwoordigt, correspondeert met wat Lévi-Strauss daarover in zijn studie schrijft: ‘In plaats van, zoals vaak is beweerd, het resultaat te zijn van een “fabulerende vermogen” dat zich afwendt van de werkelijkheid, is de voornaamste waarde van de mythen en riten hierin gelegen dat ze tot in onze tijd de overblijfselen bewaren van wijzen van waarnemen en denken die precies waren (en ongetwijfeld blijven) aangepast aan een bepaald soort ontdekkingen, namelijk die welke door de natuur werden toegestaan’.

Dat Ten Berge's belangstelling voor het mythische vertellen niet alleen van literaire aard is, maar daarnaast niet los staat van zijn nieuwsgierigheid naar de betekenis van omgangsvormen in rurale gemeenschappen, geven de begeleidende essays bij zijn mytheverzamelingen voldoende aan. Hij gaat daarin uitgebreid in op de historie van de verschillende arctische volken, de Indianen bijvoorbeeld, of de eskimo's. Dat gebeurt, hoe kan het anders, met ongelooflijk veel interesse en nooit met de bedoeling tot idealisering of verheerlijking van het primitieve, van zoiets als het oorspronkelijke dat in onze

samenleving teloor zou zijn gegaan. Van dat soort nostalgie is hij niet in het minst gediend. Hij kent de gevaren, de noden, de gewelddadige krachten waaraan dit soort volkeren bloot staan, en daarmee hun niet aflatende strijd om het bestaan maar al te goed. De grote betekenis van zijn mythetrilogie, alsook van de essays over deze mythen en de context waarin ze zijn ontstaan, ligt wat mij betreft in het feit dat hij erop uit is aandacht te vragen voor de continuïteit van de geschiedenis, respect wil afdwingen voor vreemde culturen, voor wat daarin omgaat en mogelijk nog niet eens zover van ons afstaat. In *Onder antropofagen, notities over kannibalisme in fantasie en werkelijkheid* een van de openbare lezingen die hij in 1988 in het kader van een gastdocentschap aan de Universiteit van Groningen hield, signaleert Ten Berge het verbond tussen erotiek, kannibalisme en de scheppende kunsten. In de literatuur, schrijft hij, stuiten we:

> van Ovidius, die Procne's wraak beschrijft, tot het lied over een middeleeuwse hartenbreker wiens eigen hart door een jaloerse echtgenoot wordt uitgesneden en als maaltijd opgediend aan zijn overspelige vrouw; van Melville, Swift en Poe en Borges, Oswald de Antrade en Canetti; van Fernando Arrabal tot Tennessee Williams [...] op incidenten waarin de vrije hand wordt gegund aan kannibalistische handelingen of fantasieën daarover. Zelfs Dante dist het thema op in de laatste zangen van zijn *Inferno*, waar de doodgehongerde graaf Ugolino in de schedel van zijn politieke vijand, aartsbisschop Ruggieri, bijt en vertelt hoe hij in de gevangenis zijn gestorven kinderen uit pure nood heeft opgegeten.

De sprookjes van Hans en Grietje, Roodkapje en Sneeuwwitje komen ter sprake, de middeleeuwse Heer Halewijn wordt opgevoerd en de seriemoordenaar Blauwbaard, de naamgever aan het Blauwbaardmotief dat zich duidelijk aandient in zijn romancyclus rondom Edgar Moortgat. En daarnaast uiteraard de mythen uit zijn cyclus, want die zitten vol met dit soort oerthema's. Nader beschouwd zijn ze van een ontwapende directheid, zowel qua structuur als waar het het taalgebruik betreft. Gelet op het verloop van de vertellingen kennen ze, hoewel er altijd een zeker patroon in wordt gevolgd, met name in het slot van het verhaal een vaak grillig verloop. Er wordt zonder omwegen, recht toe, recht aan verteld. De verhalen zijn een geraffineerde mengeling van eenvoud en ongepolijste verbeeldingskracht. Ze zitten vol repeterende, steeds weer opnieuw gebruikte vertelelementen. De taal ervan is simpel, zonder opsmuk, niets verhullend, laconiek, onversierd, rauw. Humor is er in overmaat, maar ook die heeft een hoog recht-voor-z'n-raap gehalte. En wat er niet allemaal in deze wereld van eten of gegeten worden

gebeurt en toevalligerwijs of niet aan de orde komt, is buitenproportioneel: moord en doodslag zijn aan de orde van de dag, gevechten en achtervolgingen volgen elkaar in rap tempo op, promiscue en kannibalistische geesten vermengen zich met elkaar, de vrijmoedigheid in de seksuele omgang is grenzeloos. Borsten en geslachtsdelen wegsnijden om bijvoorbeeld van vrouw tot man te kunnen transformeren - het lijkt een peulenschil. Er is uiteraard het thema van de ‘getande vagina’, de herkomst van natuurverschijnselen als donder en bliksem, mist, van storm en vulkanisch vuur worden verklaard, en dat alles krijgt zijn eigen fantastische verklaring.

Een steeds weer terugkerende hoofdpersoon, een archetype uit deze arctische mythen is Raaf, niet bepaald een onbekende in Ten Berge's oeuvre. Hij is er al vroeg in aanwezig, lees er de dichtbundel *De witte sjamaan* (1973) maar op na. In die bundel voegt Ten Berge zich als een ‘koppige kneus uit het westen’ tussen de Eskimo's en bewerkt en verwerkt hij onder meer oude eskimopoëzie, op zoek naar een poëtisch model. Ondertussen refereert hij niet voor niets aan de oorspronkelijke functie van de hogepriesterfiguur, de *trait d'union* of bemiddelaar tussen mensen en goden. Zo wordt hij gezien en zo vestigt hij zijn macht. Hij is een vertegenwoordiger van, en spreekt namens zijn gemeenschap, en wat hij te berde brengt, wordt door zijn omgeving herkend als een eigen stem. In de confrontatie met deze ‘andere wereld’ geeft Ten Berge de dichter zijn plaats in de wereld, doet hij een ultieme poging om dichten en leven met elkaar te verzoenen. De fabelgestalte Raaf is waar nodig zijn kompaan en onontbeerlijke redder in nood. Fabels over de raaf onderbreken bijvoorbeeld in de bundel *Het meisje met de korte vlechten* (1977) de vertelling en spiegelen het titelverhaal associatief.

Er kan natuurlijk waar het om Raaf gaat aan de kraaiachtige vogel met dikke snavel worden gedacht, maar overeenkomen met hem doet hij slechts op die momenten waarop hij een raafmantel of raaf jasje aantrekt. Met de figuur uit de bekende fabels van bijvoorbeeld Aesopus of De la Fontaine heeft hij dan ook weinig van doen. Op de keper beschouwd is hij van alles wat: Creatuur en Maker, Bedrieger en Schepper, mythisch van gestalte, en daarmee een bovennatuurlijk wezen maar toch - weer gek genoeg - sterfelijk. Wat dat betreft zou hij emblematisch kunnen zijn voor de verbeelding of de vertegenwoordiger daarvan, de kunstenaar, hier voor de dichter met zijn taal. Daarnaast is hij wispelturig en bepaald geen slimmerik, desondanks toch ook weer iemand die in staat is om chaos in orde te doen verkeren, die de mens onderwijst in overleven door hem de kunst van het jagen, rendieren houden en vissen te leren. Al met al vooral een ongrijpbaar type, iemand die, dankzij de wereld van nogal eens slimmere vertrouwelingen waarmee hij is omringd, aan de vertellingen spanning blijft geven. Zo zorgt zijn vrouw Miti voor de nodige tegenkracht en zijn zijn kinderen rijkelijk voorzien van

sjamanistische kwaliteiten. Ze beheren met het grootste gemak een heel arsenaal lagen en listen die de verhalen de meest onverwachte draai kunnen geven. Ze blijken daarenboven te beschikken over de gave van de metamorfose. Om hen heen beweegt zich een kring van meest kwaadaardige geesten, ofwel brengers van dood en verderf, ofwel bloeddorstige zoekers naar mensenvlees. Zachtaardige types zijn er evenwel ook, zoals de hulpgeesten die assistentie verlenen bij genezing brengende ingrepen.

Het bijzondere aan Ten Berge's mytheverzameling is dat hij, door decennia later het stokje over te nemen van de zeventiende-eeuwse Amsterdamse burgermeester Nicolaas Witsen, die destijds al zijn oog op dit goddelijk materiaal had laten vallen, deze in onbruik rakende vertellingen uit de poolstreken toegankelijk heeft gemaakt voor de Nederlandse literatuur. Diende en dient hem dit bijzondere erfgoed nog regelmatig als inspiratiebron voor zijn dichtwerk, opmerkelijk genoeg heeft hij, en daarin lijken de dichter en de prozaïst in Ten Berge tenminste gradueel in temperament te verschillen, het veel bekendere en complexere gedachtegoed van de Griekse mythologie gereserveerd voor zijn proza, meer bepaald zijn Moortgat-cyclus.

*Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van* BZZLLETIN.

**Jacq Vogelaar**

## *Napraters zijn nog geen zegslieden*
## Dikke beschrijvingen, een greep

*Voor H.C. ten B.*

**E**en goede interpretatie van wat dan ook - een gedicht, een persoon, een verhaal, een ritueel, een institutie, een samenleving - plaatst ons midden in datgene wat geïnterpreteerd wordt. Wanneer ze dat niet doet, maar in plaats daarvan iets anders bij ons bewerkstelligt - bewondering voor de elegantie van de formulering, voor de slimheid van de analyticus of de schoonheid van de euclidische ordening -, heeft de interpretatie misschien haar eigen charme, maar ze geeft iets anders dan wat ze had beloofd. Wat stelde ze ons in het vooruitzicht? Dat de veldwerker zou achterhalen waar dat gedoe met die schapen nou eigenlijk om ging. Tja, kom daar maar eens om in 1968, inmiddels ook al hoog en droog geschiedenis, en je moet je behelpen met een verhaal over een stammendrama dat zich in 1912 afspeelde op de hoogvlakten van Centraal Marokko. Ben je ingehuurd als etnograaf maar wordt van je verwacht dat je dichter bent, romanschrijver, stads- en landom-roeper, weerman die te velde humeuren peilt, passeur, vertaler van de ene vreemde taal in de andere, aalmoezenier, predikheer, vogel- en piskijker, voorzanger, kopiïst, bestrijder van windziektes, flatus en andere natte neurosen. Weet u wat een etnograaf vandaag de dag te doen staat? Schrijven wil hij, zoals zijn beroep van hem vereist, maar eerst moet hij in dit vaderlandse voorgeborchte proberen een manuscript te lezen dat a) in een onaardse of ontaarde taal gesteld is, b) en/of in een onnaspeurlijk alfabet, c) verbleekt is of door inktvraat besnuffeld, d) onvolledig, ja natuurlijk, e) en vol tegenstrijdheden (wat de lezer pas weet als hij het kan lezen), f) verfomfaaid door kwalijke verbeteringen en g) tendentieuze commentaren, h) zo het in z'n geheel geen groteske vervalsing is, maar i) zeker niet in conventionele lettertekens die menselijke klanken symboliseren, maar j) hoogstwaarschijnlijk gesteld in een notatiesysteem dat een bizarre dansmeester pro domo hanteert om vergankelijke voorbeelden van houdingen en gedragingen (en wie weet: scabreuze houdingen, misselijke gedragingen) te schetsen.

Clifford Geertz, *Thick Description. Toward an Interpretative Theory of Culture*, New York, 1973.

### *Taats als keukenmeester* **of** *Hoe soep gegeten dient te worden*

Natuurlijk was Taats ook een tijd kok geweest. Hij zei natuurlijk, zoals hij

dat van alle baantjes die hij gehad had zei, *gehad*, de baantjes, hij had ze gekregen, opgedrongen gekregen, hij zei dat hij een tijdje voor kok had gespeeld, de andere keer voor docent in een vak apart, voor gebitsmid, badmeester, uienpeller, nachtwaker, voorlezer, classificeerder of bijrijder op transporten van aftandse autobussen naar de Balkan, Istanboel en Damascus. Als invalkok in een niet al te vooraanstaand restaurant in een buitenwijk, in alles gespecialiseerd behalve Hollandse pot, had hij het in korte tijd van pannenlikker tot voorproever geschopt. Deze post, een hem op het lijf geschreven tussenpositie, hield in dat hij de troep die in de keuken door werkstudenten met bewasemde brillenglazen bekokstoofd werd, keurde en zijn bevindingen *systematisch* vergeleek met de reacties van de betalende cliëntèle in de publieke ruimte van het proeflokaal. Uit dien hoofde kon hij naar hartelust de eet- en daarmee gepaard gaande sociale en andere gewoonten van zijn minderbedeelde stadgenoten bestuderen. Te zijner tijd zou dat uitmonden in een proefschrift. Voor wat de methodologie betreft had hij twee stellingen aan Clifford Geertz ontleend: a) dat de plaats van onderzoek niet identiek is aan het object van onderzoek (de etnoloog onderzoekt niet het dorp of de stam, maar doet onderzoek *in* een dorp of stam, en b) dat de onderzoeker waar hij ook werkt, in afgelegen streken van Siberië of Austin, met dezelfde problemen bezig is als sociale wetenschappers in zomers Bergen of winterse wijken van Rotterdam.

Soms had hij, Taats, zowel met de spijzen als met de eters te doen, maar meer nog met zichzelf. De meeste tijd stond hij bij het keukenloket waar hij met het ene oog de improvisaties in de keuken volgde en met het andere oog de consumptie van de proefpersonen in de gaten hield, waarbij hij voor de vorm af en toe het eetliftje vulde en leegde, met één gebaar, in één moeite door.

Eén man speciaal vroeg om aandacht, hij deed dat door juist alle aandacht van zich af te leiden, met de geijkte trucs. Taats kende zijn pappenheimer nog van andere gelegenheden, uit voor hen beiden betere tijden. Hij had over alles nagedacht, verklapte de man. Van de tijd dat Taats afwezig was geweest om ergens een hachelijke of zakelijke aangelegenheid in der minne te schikken, had zegsman, een oude telg uit het geslacht der zegslieden, wiens naam daarom niet ter zake doet, gebruik gemaakt om over alles en nog wat na te denken, wat een logische beslissing uiteraard in de weg stond, vooral door dat flodderige *en nog wat*. Pas na weken nadenken, zei zegsman dat hij in staat was de beslissing te nemen zoals hij die zich had voorgesteld en al duizenden keren op het droge geoefend had; overtuigd was hij pas wanneer het duizend keer perfect ging. *De laatste keer*, had hij gezegd, *let op de laatste keer* - zoals bij alles voegde hij er ten overvloede aan toe, *zoals bij hem alles* dubbelop was.

De doorslag had gegeven wat een echte zwemmer hem had verteld: het geheim van de smid, zogezegd. Dat hij op de dag van een belangrijke wedstrijd een paar baantjes trok, niet meer, alleen om de nattigheid te testen, en de rest van de tijd op bed lag waar hij in gedachten de hele wedstrijd uitzwom, niet alleen de start, de keerpunten en het aantikken, maar elke slag zwom hij en hij wist precies hoe hard hij ging, ook wanneer het niet hard genoeg ging; hij werd er even moe van, maar hoefde er niet het water voor in; hij hield helemaal niet van water, hij was er bang voor, en hij was er vies van, met zoveel andere mannen in één bad.

De man was pas aan tafel gaan zitten toen de soep werd opgediend. Niemand kon in dit restaurant voorspellen wanneer dat was. Hij doopte de lepel in de soep, niet te vol, geen ellebogen op tafel, rechte rug, geen voorovergebogen hoofd, geen gesloeber en gespetter: een volmaakte soepeter en een volmaakte lepel kervelsoep. Hij blies er niet op, bracht de lepel tot ongeveer twintig centimeter boven het bord en lanceerde een fluim die met een keurig boogje op de lepel belandde, zó beheerst, zó welgemikt dat de lepel precies vol was, een volmaakte lepel; het had ook koninginnesoep kunnen zijn, geen tomaten- of erwtensoep, haaievinnensoep had nog gekund maar zou de oefening hebben kunnen vervalsen. Hij beheerste niet alleen alle onderdelen van het soepeten, ook alle variaties ervan. Hij had echter buiten de waard gerekend, Taats dus, de kok zonder muts. Deze hield zijn adem in voor de beslissing die onherroepelijk zou volgen - zoals hij dezelfde man ooit een tour de force had zien uithalen bij het kaarsopsteken in een barokke Oostenrijkse kerk, hij de verklaarde atheïst, hij die alle barok zo verafschuwde dat hij in staat was geweest met een kaphamer orde op zaken te stellen - en dat was niet zomaar een beslissing waarvan mensen er per dag honderd nemen, nee dit was de beslissing in volle glorie van begin tot eind perfect uitgevoerd, in één woord *af*.

Het was een beslissende handeling die de beslissing voorbij was, ongeveer zoals een geboorte meteen op de conceptie volgt als echo of anticlimax ervan. Want menselijkerwijs gesproken had de man alsnog moeten beslissen of hij de lepel naar de mond zou brengen, terug in het bord zou gieten, tweede mogelijkheid, zijn geboeid toekijkende tafeldame de lepel soep zou voeren, derde mogelijkheid, zelfs in het geval van een virtuele tafeldame, of in de richting van een klier aan de belendende tafel, of achterwaarts naar Taats zou sproeien, vierde mogelijkheid enzovoort. Er was op dat punt een eindeloze reeks andere mogelijkheden denkbaar waaruit de man moest kiezen, dat maakte de beslissing juist tot een schier bovenmenselijke krachttoer, maar de beslissing was al genomen, zo de beslissing niet zichzelf had genomen, en dat gaf de man juist een menselijk gezicht. En voor het eerst deze avond, en misschien wel voor het eerst in zijn leven besefte Taats wat het

betekent wanneer iemand besloten heeft niet meer op zijn schreden terug te keren. Een ander - bekend is wie - zou gezegd hebben: wat te doen wanneer je als mens af bent?

## *Taats als kok* **of** *Hoe tafelgesprekken het eten kunnen bederven*

De man keerde herhaaldelijk in het restaurant terug, maar kwam nimmer op zijn eenmaal genomen beslissing terug; soepeten kon hij alleen nog maar zó, op het randje van de perfectie. Deze onbekende man had alle schepen achter zich verbrand. Voor hem was geen terugkeer meer mogelijk, zijn erbarmelijke leven, althans in de ogen van anderen beklagenswaardige leven nam onherroepelijk een keer. Net zoals zijn eens zo volmaakt gelukkige leven onherroepelijk een ongelukkige wending had genomen; zo weinig is er voor nodig om een lepel in een vork te veranderen. Soeplepelen kon de man in een handomdraai, hij was een virtuoos op het bestek, in spelling en vlam-verplaatsing - hij kon in een vloek en een zucht een vlam midden op je hoofd planten, en desgewenst een steek-, kaars-, of waakvlam. Maanden later zou Taats hem tegenkomen op het strand van Arne- of Genemuiden. Hij kende hem niet terug, alleen de brandende blik was nog van hem en zijn zelfverzekerde houding over. Naast hem lagen afgekloven graten en starende vissenkoppen, een keurig opgevouwen overhemd en een boxershort. De man die toen hij een doel najoeg vel over been was geweest, altijd in vorm, geen grammetje vet te veel, had zich in omvang verdubbeld. Daardoor was hij nooit meer alleen, had hij bijna onder tranen gezegd. Ik wil dat wij met rust gelaten worden, fluisterde de man van de watergruwel overstemd door krijsende en miauwende meeuwen. Maar we laten u toch met rust, had Taats gezegd die voor een maaltje vis naar de haven was gegaan en voordat hij weer naar de keuken ging een ommetje langs zee maakte. Tijdens zijn gesprek met de verdubbelde, aan lager wal geraakte man was zijn emmer schol door de meeuwen leeg gevreten.

Nee, had de man gekweld uitgeroepen, dit is geen rust, o hemel nee, ik worstel voortdurend met mijzelf en daar kan ik jullie niet bij hebben, jij en je gevleugelde rotganzen, jij en je wapperhandjes, jij en je traanogen, jij en al je parasieten, en hij had de kok de koppen en graten nagesmeten.

Wat Taats aan zulke beschamende scènes het meest verdroot, juist omdat er zoveel publiek bij was, waaronder niet alleen vaste gasten maar wie weet ook inspecteurs van diverse gourmetgidsen, eet- en bestekcritici, was de toespeling op een verleden toen hij als keukenprins nog niet aan lager wal was geraakt. Als een vorst had hij naast zijn fornuis getroond, hoewel niemand het ooit waagde een voet in zijn heiligdom te zetten. Men moest hem maar op zijn woord geloven wanneer hij over zijn keuken als heilige der heilige

mompelde; en lange tijd geloofde men hem maar al te graag. Taats was ooit een gerenommeerde lekkerbek, geen smulpaap maar meer een man van de gesublimeerde keuken, abusievelijk ook wel eens als fijne keuken aangeduid. Dat hij een grote buik had was meer bedoeld als uithangbord, hoewel hij geen reclame nodig had want hij kookte uitsluitend voor uitgelezen gasten. Een tijdlang vermaakte hij de mensen die bij hem tafelden, mannen én vrouwen, met een toelichting op het gebodene. Hij vertelde smakelijk over zijn basisstoffen, vanwaar hij de ingrediënten betrok, wat mocht, moest en niet kon, welke experimenten hij in de wintermaanden uitvoerde om tot het resultaat te komen dat hij ze nu voorzette, wat meteen verklaarde waarom hij er zelf alleen maar van pitste, enkel om de tussenstand te peilen, bij wijze van proef- tot hij merkte dat zijn geheimen elders werden uitgekraamd, zijn recepten nagemaakt of zelfs in kranten overgeschreven, en dat zijn naam, ja zijn naam maar niet hijzelf, zowat synoniem geworden was aan lekker & veel. Vooral dat laatste deed hem onrecht, het woord *lekker* vond hij even vies als het woord *leuk*; en veel mocht van hem alleen maar mits het niet veel van hetzelfde was. Wat men niet wist was dat hij ook de keuze en samenstelling van zijn gasten tot het koken rekende. Hoe nauw het luisterde, leerde hem het geval van een toneelregisseur, een van de vaste gasten. De fout was natuurlijk dat hij invités de kans gaf habitués te worden. Te laat merkte Taats dat juist de man die soms als hij even naar de keuken moest zijn rol van gespreksleider overnam, de tafelgesprekken van a tot z voorbereidde. De theaterman hechtte zoveel belang aan de etentjes ten huize van Taats, en vooral natuurlijk aan zijn rol, zijn bijrol, dat hij alle mogelijke gespreksonderwerpen duchtig voorbereidde, thuis; hij liep er bibliotheken voor af, hij bezocht zelfs cursussen en congressen. Dat moest een keer fout gaan. Het gebeurde toen de man zich op *zouteloos* had geprepareerd en niet in de gaten had dat Taats het helemaal niet over eten had; de man zou dat zelfs bij *opgewarmd lijk* niet in de gaten hebben gehad. Typisch een geval van overconcentratie. Toen Taats de naprater op het matje riep, verdedigde de zelfbenoemde stand-in en gemankeerde *cuisinier zich* door te zeggen dat Taats dat toch ook deed door naar de markt te gaan, van alles zelf in te maken en op sap te zetten; hij improviseerde er toch ook niet zomaar in het wilde weg op los, al deed hij het soms voorkomen, tegenover leken, dat hij de hap die ze kregen opgedist zomaar uit zijn mouw schudde of met de losse pols op het vuur had gezet...

Vanaf dat moment beperkte Taats zich tot het bedenken van menu's en nodigde hij niemand meer uit, als het gekund had ook zichzelf niet; hij lag in die tijd nogal behoorlijk met zijn eigen lichaam overhoop. Noodgedwongen praatte hij aan de lege maar in gedachten volgeladen tafel met zichzelf en beschreef in geuren en kleuren zijn droomhuis, hoe het 's

avonds verlicht daar stond afgetekend op zijn schiereilandje, zijn kokswitte boot klotsend aan de pier, en hoe de gasten in fluisterboten kwamen aangevaren, bijna eerbiedig van de ijle sfeer proevend. Als ze verstandig waren, hadden ze thuis eerst een stevige boterham naar binnen gewerkt.

## *Taats op de uitkijk* of *Hoe het altijd nog erger kan*

### I

*Kijkoperatie*. - Mensen die inzage in de toekomst willen hebben, houden ook altijd van vlees, misschien niet direct om te eten dan toch om naar te kijken, vlees van binnen, liefst zo vers mogelijk, levend dus, alsof de toekomst kleinvee is dat zijn ware aard in zich bergt. Iemand die wil weten hoe de toekomst in elkaar zit legt haar op haar rug, bindt polsen en enkels vast, eventueel een band om de hals geklemd, bij de voorbereidingen de toekomst in de benauwd opengesperde ogen kijkend en het hoofd achteruit om niet door het schuim op haar mond bevlekt te worden - een schuimbekkende naaste toekomst -, haar toesprekend met zachte betuttelende woorden: *Rustig maar, het valt heus wel mee allemaal verdoven kan helaas niet*. Hoeveel duizenden zijn zo aangaande de nabije en verre toekomst niet kalmerend toegesproken? Een toekomst die buiten westen is geeft zich niet meer prijs; plaatselijk verdoven maakt de steekproef onbetrouwbaar *Maar ik snijd zo goed als pijnloos*, zegt de kijker, wat je een troost noemt. In één snee van keel tot heiligbeen legt hij het hele innerlijk van de toekomst bloot, waarbij het uiterlijke bloot verbleekt. Wat een heerlijke aanblik: het dampende bloed, het nog kloppende leven, de zwellende organen. De toekomst zou trots op zichzelf mogen zijn. Als zij zichzelf zo kon zien...

### II

*Beterende hand*. - Men, nu eens iedereen die aan het spel meedoet, is verplicht één keer in de zoveel tijd te zeggen dat het slecht gaat, variërend van *Het gaat beroerd met me, Ik ben ingestort, Ik zit aan de grond* tot *Ik boer niet goed* of *De kansen zijn gekeerd*. Alleen dan kan men wanneer iemand vraagt: *Hoe gaat het ermee?* - wie die vraag vergeet, gaat naar af - eerlijk zeggen: *Goed, het gaat beter* of *Ik ben aan de betere hand*. Er zwaait wat voor degene die niet beter wordt, dat heb je namelijk zelf in de hand, jazeker; iedereen wordt wel eens beter, vroeg of laat, waaraan hij ook lijdt, zoniet dan is er iets heel anders aan de hand. Wat doet die hand er toch altijd bij, zeg maar dat er meer in het spel is... Wie ziek is wordt onherroepelijk beter, zoniet dan zegt men: *Zo is hij nog het best af* - met *zo* bedoelt men *dood*.

Je voelt je beter, dat hoeft nog niet te betekenen dat je je goed voelt. Als je beter bent, hoef je ook niet per se te blaken van gezondheid. Beter ben je dus als het ergste voorbij is en dat is meestal gauw voorbij, een crisis behoort niet alleen kort te duren maar is bovendien per definitie een omslag naar beter. En als de ellende aanhoudt, niet getreurd, ook daar wen je aan, een mens went aan alles, zo wordt beweerd, dus gaat het ook dan beter. Vanaf de geboorte hoort het beter met een mens te gaan, kijk maar naar de geschiedenis van de mensheid, oorlogen meegerekend, natuurrampen ingecalculeerd, de apocalyps is dan het toppunt van beterschap. Ik wens je het allerbeste toe en het gebeurt, onvermijdelijk, daarna ben je er bovenop, o wat staan ons mooie tijden te wachten. Moeizaam maar in bovenstebeste stemming kruipt Taats na al deze afwegingen omhoog uit dit dal en wenst alle mensen op aarde beterschap.

*Jacq Vogelaar (1944) debuteerde in 1965 met poëzie en proza, schreef sindsdien romans, verhalen, gedichten, essays, kritieken en een kinderboek. Hij is sinds 1971 medewerker van* De Groene Amsterdammer *en redacteur van* Raster. *Laatste publicatie:* Taats onder mannen

**Cyrille Offermans**

## *H.C. Ten Berge - De oeroude roep van de zanger*
## Juryrapport A. Roland Holst-Penning 2003

**D**e laureaat van vandaag, H.C. ten Berge, is in Alkmaar geboren en lange tijd woonachtig geweest in Bergen, de plaats waar wij vandaag bijeenkomen om hem de prijs uit te reiken die is genoemd naar de man die - zeker tot de jaren vijftig - zo niet als de beroemdste Nederlandse dan toch als de beroemdste Bergense dichter gold: Adriaan Roland Holst. Dat riekt naar literaire incest, zult u zeggen, naar handjeklap of een complot, maar ik kan u verzekeren: daarvan is geen sprake. Alle door die namen gesuggereerde overeenkomstem en betrekkingen berusten op toeval, niemand heeft zijn geboortenaam of - plaats zelf uitgekozen. En wie het werk van Ten Berge ook maar een beetje kent, weet dat dat niet, of hoogstens heel in de verte, tot dezelfde literaire familie hoort als dat van de prins der Nederlandse dichters, die tevens ereburger van deze gemeente was.

Of de prominente aanwezigheid van Roland Holst alhier iets te maken heeft gehad met Ten Berge's verhuizing naar Amsterdam, vroeg in de jaren zestig, mag onduidelijk blijven, vast staat wel dat Zeedorp, zoals Ten Berge deze rustieke plaats in een recente roman heeft omgedoopt, in de jaren vijftig het decor vormde van zijn eerste en wellicht beslissende ervaringen met de geheimen van zowel de liefde als de poëzie. Vast staat ook, blijkens een van de onverhuld autobiografische veldnotities in De *honkvaste reiziger* (1995), dat Ten Berge zijn eerste poëzie schreef in ‘een houten stulp’ in Bergen, al geeft de titel van zijn debuutbundel uit 1964, *Poolsneeuw*, al te kennen dat zijn naar aardse zuiverheid tastende dichtersziel niet genoeg had aan het onaardse, elysische verlangen van Holst.

In die eerste bundel staat een gedicht waarvoor Roland Holst min of meer model heeft gestaan’. Dat gedicht heet ‘Emeritaat’, aanvankelijk heette het ‘De oude bard’, een titel die Ten Berge ook weer voor de verzamelbundel *Materia prima* (1993) prefereerde. Het is niet uitgesloten dat genoemde oude bard zijn jeugdige collega aan het werk heeft gezien toen die aan zijn eerste probeersels zat te schaven, lang voor ze compact en exact genoeg waren om gepubliceerd te kunnen worden. In elk geval kwam hij af en toe langs ‘om een praatje te maken’. Omgekeerd was de jonge dichter toen nog zozeer onder de indruk van de gekwelde toon van de door liefdessmart verscheurde Holst dat hij hem ‘zo af en toe’ met een informeel tegenbezoek vereerde, dat wil zeggen dat hij ‘voor zijn woning aan de Nesdijk op en neer (fietste) om te kijken of hij wellicht ontredderd bij de ramen stond en de

troost van een mentale ondersteuning behoefde.’

De oude Roland Holst, zoveel mag uit deze regels worden geconcludeerd, heeft een tijdlang diepe indruk gemaakt op de jonge Ten Berge. Een gedicht als ‘Droomt zij van mij?’ uit *Een winter aan zee* moet zelfs gedurende enige tijd Ten Berge's voorstelling van ‘de vrouw, en vooral van de manier waarop je met zo'n wezen diende om te gaan, (hebben) misvormd.’ Dat laatste woord klinkt niet erg dankbaar, zodat het niet verbaast als Ten Berge deze herinnering beëindigt met een radicaal afscheid van de poëzie van Holst: ‘Zijn werk vertegenwoordigt een in zichzelf besloten wereld; voor een dichter in de dop is het te particulier van aard. Het opent evenmin een venster op een gebied dat door zijn onbekendheid uitnodigt tot verdere exploratie. Holst's wereldbeeld laat geen verdere ontwikkeling toe. De geografie van zijn verbeelding zet een jonge dichter op dood spoor.’

Ik weet niet of het bestuur van het Roland Holst Fonds op de hoogte was van deze openhartige ontboezemingen toen het zijn instemming betuigde met de keuze van de jury. Hoe dan ook, het kan geen kwaad eens een paar regels te citeren uit het genoemde ‘De oude bard’. Dan kan blijken dat Roland Holst in elk geval als contrafiguur, als dichter om zich tegen af te zetten, een blijvende betekenis heeft gehad voor Ten Berge's werk.

Dit is de derde en de vierde strofe:

> Het huis, de dijk, de wind
> die niet wil zingen in de zwarte struiken
> bij de sloot.
>
> Levend zonder vleugels
> nu de liefde is gevlogen,
> koestert hij het ei van de herinnering.

Dit is de in zichzelf besloten wereld van de honkvaste thuisblijver, een wereld die de rusteloze jonge dichter beklemt, de adem beneemt, zijn verbeelding aan banden legt. De wind, die van Holst's metafysische eiland der gelukzaligen waait, is niet meer dan een druilerig briesje, ‘wil niet zingen’, heeft geen inspirerende kracht. De slotregels voltooien die Holstiaanse beslotenheid definitief. Een dode vis, in niets meer herinnerend aan verre wateren en ongewisse reizen, confronteert de dichter met zijn eigen dood:

> De dag verstrijkt in wintergrijs.
> Staande op de dijk
> wordt hij de aanblik van een vis gewaar -

gekanteld, buikwit boven,
oog vol staar.

Een spiegelbeeld door blauwend ijs omsloten.

Deze dichter moest weg van Roland Holst, weg uit Bergen, op zijn minst in zijn verbeelding moest hij - in het spoor van Slauerhoff en Terborgh - op zoek naar andere tijden en andere culturen. Al vroeg beeft hij daarbij gezocht naar reisgenoten, beseffend dat literatuur van belang - hoezeer ook ondenkbaar zonder langdurige eenzaamheid - het moet hebben van de levendige uitwisseling, de inspirerende correspondentie, het gemeenschappelijke front tegen een wereld die zich rijk waant door al het onaanzienlijke en onbegrijpelijke uit de weg te ruimen.

In het voorjaar van 1967 presenteerde Ten Berge het eerste nummer van het driemaandelijkse tijdschrift *Raster*, in zijn eentje maar met niet geringe ambitie: het blad moest de het blad moest de kwaliteiten verenigen van twee belangrijke verdwenen tijdschriften, *Podium* en *Merlyn*. Het moest, met andere woorden, publicatiemogelijkheid bieden aan zowel vooruitstrevende schrijvers en dichter als aan essayisten uit de school van de structurele analyse. Bovendien zocht Ten Berge contact met andere disciplines: film, muziek, dans, beeldende kunst. Dat leverde zes fascinerende jaargangen op, waarvan teruglezend kan worden geconstateerd dat de door Ten Berge aangezochte auteurs inderdaad ‘de gewaarwording van een gemeenschappelijke grondslag’ geven.

Zelf heeft hij die grondslag met de nodige reserves als ‘literaire antropologie’ aangeduid. Het gaat om een houding die ‘wortelt in een diepe verbondenheid met de aarde en het aardse, in een fundamenteel respect voor de dingen en het ons omringende, in de ontkenning van kunstmatige grenzen en de erkenning van de natuurlijke, eigen begrenzingen (die onderzocht en desnoods overschreden moeten worden)’, een houding die ‘voorts een open geest veronderstelt die de constructie boven de destructie verkiest, afkeer van systemen en ideologieën aan de dag legt, een zekere voorkeur voor anarchistische ideeën vertoont en daarbij veel aandacht schenkt aan andere levensvormen en culturen.’

Bondiger dan in deze, zijn eigen woorden, kan Ten Berge's inzet niet worden samengevat. Wat eraan opvalt is de existentiële, niet exclusief literaire gedrevenheid. Voor Ten Berge is literatuur altijd méér dan literatuur, hoezeer het werk in zijn materiële gedaante ook altijd beslissend blijft voor de waarde en

het niveau van zijn literaire antropologie. Wie zijn werk enigszins overziet, kan constateren dat Ten Berge in die eerste jaren van Raster, eind jaren zestig, zijn draai pas goed heeft gevonden; zijn werk heeft vanaf die tijd een volstrekt eigen karakter, een eigen thematiek, specifieke motieven, een zelf ontwikkelde vormentaal waarin ook de typografie een belangrijke rol speelt. Bepalend voor dat eigene is onder meer de poëtische bundeling van krachten: poëzie kan net zomin zonder het kritische intellect als zonder de directe en altijd hoogst riskante fysieke aandrift.

Juni 1963 in Bergen (NH). Ten Berge tussen A Roland Holst en de componist Simeon ten Holt, op de huwelijksdag van de laatste ‘Holst en Ten Holt woonden destijds naast elkaar op de Nesdijk in de studio van de componist werd de volledige tekst van *Een winter aan zee* met tussenpozen opgenomen, omdat de dichter zijn ontroering na elke tien verzen niet meer in bedwang kon houden Ofschoon het huwelijk als instituut had afgedaan voor Ten Holt en hij er diepgravende anti-huwelijkstheoneen op nahield, beletten deze hem niet het nog maar eens te proberen Holst en ik traden op als bevriende getuigen Om niet al teveel concessies aan de burgerman te doen weigerde de bruidegom een jasje aan te schieten - hij bezat er zelfs niet een - en ging met donkere bril en zwarte trui (zijn post-existentialistische werkmansplunje) in een oude 2CV Citroen naar het gemeentehuis.’

De vroegste geslaagde proeven van dat inzicht vinden we in bundels als *De witte sjamaan* (1973) en *Va-banque* (1977). Wat opvalt, in vergelijking met de meeste van zijn generatiegenoten, is Ten Berge's voorkeur voor reeksen. Ook als dichter, lijkt het, heeft hij meestal iets van een verteller, iemand die in zijn verbeelding verdwenen beschavingen of lang vervlogen maar ingrijpende gebeurtenissen oproept en daar bevlogen verslag van doet, altijd in de onontkoombare beklemming van de tegenwoordige tijd, in het besef dat poëzie alleen bestaat als ze ‘over de tong gaat’.

Ten Berge is allerminst het type van de rancuneuze binnenvetter of de mompelende mopperkont waar sommigen hem voor houden, zijn poëzie, episch of lyrisch, is altijd open, in alle betekenissen van het woord, heeft altijd een krachtige adem, een natuurlijk, vloeiend ritme met onopvallende maar veel-

betekenende accenten en over een breed veld uitgezette, gecamoufleerde rijm- en beeldpatronen. Altijd is ze muzikaal, of het nu gaat om gepassioneerde liefdesliederen of - naar het voorbeeld van oude Mexicaanse doodslyriek - om ‘liederen van angst en vertwijfeling’.

Terzijde kan nog een kwaliteit van dit oeuvre worden aangestipt: zijn grote innerlijke samenhang. Dat is des te opmerkelijker omdat Ten Berge zowat alle literaire genres beoefent. Hij verzamelde mythen en fabels van de oorspronkelijke bewoners van Noord- en Zuid-Amerika, indianen en inuit, schreef essays op het snijvlak van etnologie, mythologie en poëzie, vertaalde poëzie van de Azteken en van onder andere Mark Strand, Christopher Middleton, Gary Snyder, Ezra Pound, Xavier Villaurrutia en - samen met Marguerite Törnqvist - Gunnar Ekelöf, niet minder dan de complete *Byzantijnse trilogie*.

Fragmenten van al dat werk, alsook van zijn eigen poëzie, spelen een meer dan ornamentele rol in zijn verhalen en romans, vanaf *Een geval van verbeelding* (1970) en *De beren van Churchill* (1978) tot *Het geheim van een opgewekt humeur* (1986) en *De jaren in Zeedorp*. Laatstgenoemd boek gaat over een ontluikend dichterschap, al valt het op dat de gedichten die we erin aantreffen erg goed zijn voor zo'n beginneling. Het is dan ook niet verwonderlijk dat sommige daarvan, ‘Sturnus vulgaris’, ‘Liefde, ooit’ en delen uit de reeks ‘Cantus firmus’, korte tijd later in *Oesters & gestoofde pot* (2001) opduiken. Zou het toeval zijn dat juist in die twee laatstgenoemde gedichten toch weer melancholische sporen van Roland Holst leesbaar zijn?

Poëzie, ook de meest autonome, staat in een traditie. Ten Berge is zich daar als weinig anderen van bewust. Zijn werk sluit aan op de oudste orale tradities maar wortelt tegelijk in de avant-garde van de twintigste eeuw. En dat is niet zomaar een vorm van eclecticisme, het gaat hem om de synthese van het oudste en het nieuwste. Waar de avant-garde, op zoek naar onbewuste vrijheidsbeperkende vooroordelen en eenzijdigheden, alle vertrouwde bindmiddelen van de taal demonteerde, maar daarbij het uitzicht op een nieuwe en complexere toegankelijkheid vaak verloor, componeert Ten Berge met dat taalpuin opnieuw vitale taalmuziek. De cryptopoëzie van Ezra Pound herschrijven via de directe lyriek van Gorter en de bedachtzame transparantie van Nijhoff, zo zou men, ietwat gechargeerd, de inzet van zijn omvangrijke *Texaanse elegieën* (1983) in poëticaal opzicht kunnen formuleren.

In een essay over *Canto Ostinato* van Simeon ten Holt, ook al afkomstig uit Bergen, heeft Ten Berge voor die inzet de term ‘welluidende avant-garde’ gemunt. De avant-garde was de seismografische reactie op de catastrofale desintegratieverschijnselen van de twintigste eeuw; maar ‘om niet aan de

totale vergruizing van vormen en inhouden te gronde te gaan, ‘schrijft Ten Berge, ‘blijft het noodzakelijk de chaos steeds opnieuw te ordenen en op verschillende plaatsen een oase voor de dorstende reiziger van deze eeuw te scheppen. En wie kan beter een oase scheppen dan de componist die zich jarenlang aan gewaagde exploraties en grillig verlopen avonturen heeft durven uitleveren. Het arsenaal van zijn vermogens werd tot op de bodem aangesproken. Ten slotte is hij weergekeerd met een verhaal waarnaar wij onder een dak van bladeren en sterren met gespitste oren luisteren.’

Net als de componist is de ‘weergekeerde’ dichter iemand naar wie ‘wij’ luisteren - die meervoudsvorm, dat element van gemeenschappelijkheid is geen loze praat. Ten Berge's werk lijkt door niets zo gemotiveerd te worden als door het verlangen naar het helend vermogen van de oude sjamaan; zijn poëzie zou, hoe indirect en hoe kortstondig dan ook, een regenererende, verzoenende, ja gemeenschapsvormende kracht moeten hebben. Dat klinkt ouderwets, zeker nu dichters hun twijfelachtige status met podiumacts en bijbehorende sterallures trachten op te vijzelen - het pleit niettemin voor Ten Berge dat hij die oeroude roep van de zanger in eigentijdse vormen trouw is gebleven.

Om al deze redenen heeft de jury eenstemmig - en naar wij vermoeden ondanks alles toch met de welwillende instemming van ‘de oude bard’ uit Bergen - besloten de A. Roland Holst Penning 2003 toe te kennen aan H.C. ten Berge.

[De jury van de A. Roland Holst-Penning 2003 bestond uit: Ed Leeflang, voorzitter, Cyrille Offermans en Marjoleine de Vos]

*Cyrille Offermans (1945); recente publicaties:* Ver van huis. Denken in beweging *(essays, 2003)*, De ontdekking van de wereld *(essays, 2000)*, Rosa *(jeugdroman, 2000) en* Het licht der rede.
De Verlichting in brieven, essays en verhalen *(2000)*.

## H.C. ten Berge
## *Hernomen gedichten (1970/2003)*

### *Een kerstgezang aan midnight pass*

Stoel met uitzicht op mimosa. Levensboom
Al opgetuigd als martelpaal.
Poppen vastgebonden, autoband in brand.
Kinderen met vaders puntmuts gaan nu gauw
Door slangen en gebladerte verslonden worden.
  Smeulend rubber, nietpistolen, plofklak plofklak
Op het dak van een omheinde villa. Dubbele
Garages, loopse geweren, badkamers, snufjes die zoemen,
Lanai onder gaas. Luidruchtige luchtkoeling, haardroger,
House-dreun, zwembad met zelf regulerende vuilslokker,
Motorjacht op mallejan, Lincoln & Landrover, kerstman
In kunstsneeuw, opblaasbare heiligen, Jezus, Maria & Jozef
Helder verlicht op een tropisch gazon, waar ook Mickey Mouse
Vrolijk zwaaiend zijn opwachting maakt.

Een rijdende graseter buffelt dichtbij,
De egalisator ronkt in de verte.
De sproeier werpt het schaarse water kwistig op de weg.
Zegevierend zingen heggenschaar & grasrandvreter, bijgestaan
Door bladerzuigers achter aan het hek.
Naakte feiten waarop niets valt af te dingen.

Iets vergeten?
Pneumatische hamers
Klaar om maagdelijk asfalt open te splijten?
De motorzaag
Die gindse palmboom onthoofdt?

De zittende vitter houdt stand in zijn stoel in de tuin
En verdedigt een stilte van voor de geboorte.

Een hagedis kleeft schijndood aan zijn schoen,
Mieren snellen als gehaaste koelies
Naar het tuchthuis van hun onderaardse plichten.
Eekhoorns kraken pecan-nootjes in het stugge gras.

Zeven buizerds aan de blauwe hemel, kardinalen
Rood ommanteld in de levensboom.
De mimosa overschaduwt een gehavende agave.
Een spotzieke gaai pest een schorre belager.

Eigenlijk niets aan de hand. Vliegtuig sleept
commando's langs het zwerk:
'Doodstraf!' 'Justice!' 'God kiest onze kant!'
Vliegtuig pleit voor witte tanden en een zachte huid.
Voert als altijd een verloren of gewonnen strijd
Tegen staatsvijandige microben & abstracties.

Autobumpers. Luchtbanieren. Vlaggenstokken.
... *Proud to be an American*...

'Ook al lid van de Kerk?'

De zon, de zon bezwijkt, verblind
Door alle fotomeisjes met een frisse adem.

O, dat er een vloedgolf of helse orkaan over Midnight Pass, en
Casey Key, en alle oogverblindend witte stranden kome,
Nu een vervette, smet vrezende schommel,
Hijgend als een rino na een wedren,
Neerzijgt op een hard-groen matras, schimpend
Op verdoolde kakkerlakken, maagzuur, lekkende riolen, de strapatsen
Van zo'n aangetrouwde *smart-ass* uit Europa en een dwarse,
Volslanke dochter die Fidel Castro vereert.
Geen verlichte gedachte heeft ooit de mesterij van haar lichaam verlaten.

Piept daar een veldmuis in doodsnood?
Wordt onder vlezige heupen een krekel gesmoord?
'O Lordie, where's my cellphone?'
'Hi Hon! Merry Christmas!'
'Hmmm.'
'No, sweetheart! Not to-night. You know that it hurts.'

‘Mmm, mmm. Yeah, maybe... I'm busy right now!’
‘Yes, me too. God bless. Bye, Hon.’

Haar lijf droomt van fruitcake en liefde,
En de zalige dreiging van overdraagbare wellust
Opgewekt door de geoliede tong van George W,
Of twee angstaanjagend aantrekkelijke kapers.

[Florida, december 2002]

## *II*
## *Hutkaap*
## *een schipbreuk*

Witgebekt ligt de baai voor ons oog uitgestrekt -

Vorstrook en helder water (zijn fiber
en vracht op de sleden geklaard?)

Traag drijft een kruipnevel
stuurhut en gangboord bijeen.
De kok verliest zijn zekerheden met zijn voeten
uit het oog; tastend met zijn roerstok
zwabbert hij verweesd over het dek.

De vetpieper snerpt elke morgen
het volk uit de kooi: Laat de benen zien,
heren! Ay, ay, laat de beenderen zien! Zeewier,
ontbijt, heren, sop scheepsbesluiten,
verorber dit lood-
zwaar karwei van een wakkere kok!

Zijn oor treft het
niet; rood hangijzer sinds de equator
toen eigen oerbouillon
heet in zijn luisterkanaal werd gegoten.

Men smijt ongericht, nog slaapdronken, een steen-
koud stuk wildbraad naar de kombuisnicht
die rare danspassen maakt.
   - Lazer op, meester,
geef eerst een kopstoot
of klare, en doop
je snikkel in de brandy!

Beroering aan dek, de schroef
wordt gekraakt.
De *Gondwana* raakt vast in het ijs.

Sleden geladen, en snel
is het ijszeil gehesen.
Roekeloos vliegen wij over de baai.
Worden bij Hutkaap schreeuwend
de zee uitgesmeten.

Ik rol ver vooruit
beeft de grond.
Heuphoog zak ik weg in de sneeuw,
klauw de kust op en huil
naar de meester, nu keizer in
rafels en rok die achter mij kokhalst en bovendeks buikdanst,
ijskoek en wier braakt
als slierten zwart fruit.

Al spoedig ontpoederd, schoon gerild
als een mus na een bad.
De oude hut in verval. Herstel aangevat.
Een verbleekte instructie is vastgepind
aan de deur:
*Reinigt de borden voor u vertrekt!*' (R.F. SCOTT, COMMANDANT)

Geen hand kan gemist.
Ik bouw, lijm en timmer, spuit kit
in de naden en kieren.
Soms zit ik stil op een kruk bij het raam op de kaap
uit te blazen.
Tussen binnen en buiten vier kaarsrechte wanden,
ideeën in kunststof en hout.
Traag druppelt smeerolie uit de scharnieren.

Ik zie het angstzweet op Marstons gezicht
in de ruiten
als onverwacht iemand zegt:
'Het ijs is gebroken. Het schip drijft nu af
tussen kruiende schotsen.
Zie, hoe de wateren roken!'

Ruggelings tegen het tuig aan gesmakt,
zichtbaar bij vlagen, hangt daar
het kokslichaam K in de touwen.

Het zingt luid en klaar: ‘God zij geloofd!
Ik heb ze in koude
die kool toch gestoofd.’

Zijn stem zakt weg, zwelt aan,
kaatst terug van de ijsmuur, stuit
op het zwart van de rotsen.

Voorjaar 1963 ‘Op bezoek bij Gerrit Kouwenaar, toen nog woonachtig aan de Zwanenburgwal in Amsterdam, waar diens *De stem op de derde etage* werd geschreven. Kouwenaar was redacteur van het tijdschrift *Podium* waarin ik debuteerde’

## *VIII*
## *Tussen Ross en Beardmore*
## *Britten op de Kaap*

### 1

De 15pk Arrol-Johnson van Sir Ernest, eerste
auto voor de kust van het antarctisch continent.
Van boord getakeld en na twee uur weer terug aan dek.
(Geen 150 mijl per etmaal overbrugd, de wielen
prompt in sneeuw verzonken, de race naar de pool
was bij voorbaat gestrand.)
De ijsvelden, golfkammen, kloven en gletsjers spelen
een ongenaakbaar traag spel.
De ponies halfdood. Zakken weg in de firn,
vergen dekens en hooi voor de nacht.
De honden, niet waaiergewijs maar twee aan twee in het tuig,
komen om in de spleten. Ze worden gretig,
zeker ook dankbaar, en met gemengde gevoelens
onder een klapperend tentdak gegeten.
De mannen te voet, zonder ski's. Trekken de sleden, trager dan honden.
Ze plaatsen voedseldepots, keren om.
Alles vreet aan het lichaam, het leven.
Zweet moet eruit,
maar verluchting vergeten. Sokken aan laarzen
gevroren, een tong aan een mes
vastgekleefd, als die van een kind
dat ijs van een brugleuning likt.
Vooreerst geen parka's, geen bont (koeienhuid
ging boven rendiervacht).
Ongeoefend. Vooraf nooit een tent opgezet
of een primus gebrand.
‘Het ontbrak hem aan geduld
zich de noodzakelijke vaardigheid eigen te maken.’
Valwinden. Ziedende sneeuw!
Niet slapen uit lijfsbehoud.
Scheurbuik. Verblinding. Een neusbloeding
(bloed dat bevriest in de neus).
Depots die nooit worden bereikt.

Pemmican, plasmon koeken, cacao, kaas en thee.
Soms ook suiker en haver.
Sneeuwblinde ogen (als door naalden gestoken).
Koudvuur. Te laag bloedsuikerpeil.
Diarree, plankhard in broekspijp. Bevriezing na plaspauze. Hypothermie.
Windgekte. White-out.
Achterdocht en jaloezie.

## 2

MackIntosh, zeeman zonder schuit,
heeft één oog en twee linkerhanden, is het
al wekenlang zat.
Niets in 't verschiet: behalve zeehond
en zonnegoud is er geen buit.
Hij slaat goede raad in de wind.
Dwars, ongeduldig, hardleers
stevent hij af op de dood.
‘Voor alle thee in China zou ik vandaag niet over zee
naar Kaap Evans lopen!’
(Ernest Joyce tegen Aeneas MackIntosh)
Het ijs te dun, een storm op til. En tijd in overvloed.
Minstens twee jaar wachten nu de Grote Oorlog
in Europa woedt.

Gekleed in vodden, slapend onder een houten dak.
Voedsel, brandstof in de luwte van een sloep.
Steenkool voor een jaar.
Aeneas ziet het licht en wil terug. ‘Slechts dertien mijl...
ik zoek een huis waar het niet tocht... de scheepskooi,
de makkers, de brug...’
Mack verlaat de hut,
met plunjezak.
Betreedt het ijs, door niemand nageoogd.
Verdwijnt als God in de immense leegte. Zakt door een wak in de vergetelheid.

De rookpluim van de Erebus blijft al die tijd in zicht.

## 3

Ze leden meer dan de Noren.
Ze lijden nog altijd het meest.
Ze hebben radiozenders & een vliegmasjien.
    Na tachtig jaar
is het verschil met Shack en Scott miniem, beweert Sir Ranulph Fiennes,
terwijl hij in zijn tent met de piloot van een Twin Otter belt.

Kou is een voorproef en spiegel van het heelal.
Kwik wordt metaal,
tin valt uiteen,
de kaarsvlam krijgt een helm van was.

Noors eerbetoon schrijnt als een wond die nooit meer sluit.
    Erling Kagge, alleenganger, klimmer, thuis
ook jurist, trekt in de verte voorbij, wuift
en versnelt nog eens vrolijk zijn pas.
Hij verdwijnt uit het oog. Prijst in de pers
zijn collega's, hun onmetelijke moed & aandoenlijk gezwoeg.

‘Kom ons maar halen. Hier is het over en uit.’

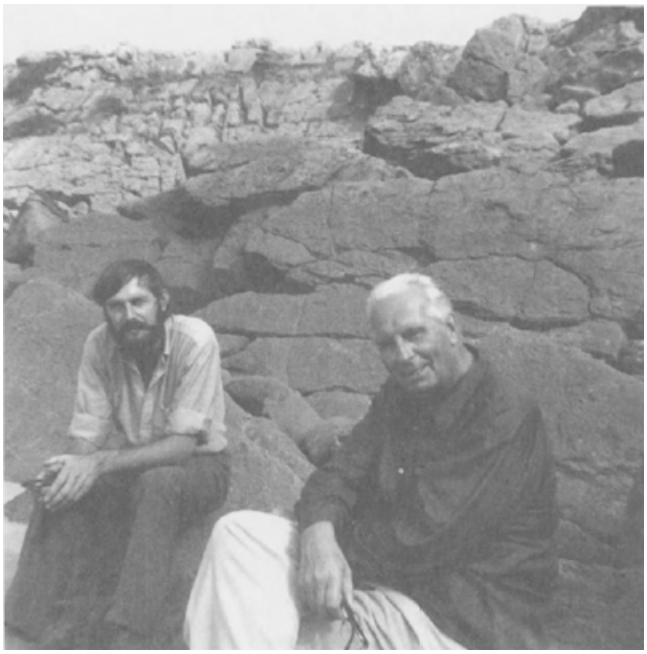
Wind gutst omlaag langs de gletsjer.
Elke doorgang biedt zicht op de dood.
De lasten per slee zijn te zwaar.
Wat men weggooit wordt later betreurd.
Ze slaan keer op keer tegen het ijs
    dat blauw is als blauw porselein.
Nog steeds diarree en bevriezing, honger, en waanzin
door wind verwekt.
Dagen waarop lucht en ijs vervloeien,
uren zonder baken, zonder kim.
Wie navigeert? Wie warmt de soep?

Spelingen van het lot.
De touwen verknoopt, de stokken versleten, de klimijzers kwijt.

Halve rantsoenen (een slee is gebroken,
een thermos slaat lek). Een tocht
die ze niet licht vergeten.
    Kloven tot op het bot. Een voetzool
laat los. Huidwonden, vel
over oren. Pus uit de tenen. Twee dode vingers
(verloren).
Straling blakert de gezichten.
Er is afgunst. Achterdocht. Haat.

Momenten van extase maken het de moeite waard:
'Liepen aan de zuidpool tienmaal om de aarde -
Zagen vergezichten zonder weerga. IJsrivieren, kloven,
maalstromen van brekend, welhaast onbeweeglijk neergaand ijs
dat kreunt onder immense druk en kracht.'

Volgt het dagboek. De roem & reclame.
Soms ook de wrok van een reiskameraad.



'Met FC Terborgh op de rotsen van het strand van Guincho, toen nog verlaten en onbebouwd Het is zomer of herfst 1970; Portugal zuchtte onder een dictatuur die nu al weer vergeten is Terborgh woonde niet ver van dit strand na zijn laatste post als ambassadeur in Lissabon te hebben uitgediend. De oudere schrijver, in zijn jeugd bevriend met de jong gestorven Slauerhoff, was een trouwe medewerker van *Raster*, waarvan ik een aantal jaren de enige redacteur was. Na 1967 logeerde ik dikwijls in huize Giralda, ergens tussen Estoril en Sintra gelegen In tegenstelling tot Roland Holst stond FCT erop dat hij door jongere vrienden met "u" en "meneer" werd aangesproken Zoals ik elders heb opgemerkt was mijn oudere vriend weliswaar een zeer intolerant mens, maar hij beschikte over een boeiende geest en een enorme cultuur Hij heeft prachtige verhalen geschreven die ik altijd met respect zal gedenken'

## *IX*
## *‘Amor de luenh’*

We lagen in bed en giechelden wat
- que de chemins et de passages -

maar altijd onrust, verveling,
verlies;
altijd
op weg, op de vlucht
naar een plaats waar men eerder al was,
naar een tijd die men goed heeft gekend -
    zeg Lübeck, Lemberg of Hutkaap,
denk aan die stip op de kaart,
aan het lopende beeld dat bevroor
of het uur van de waarheid, die ene
seconde waarin men behalve zichzelf
al het andere verloor.

Reis verder terug, naar 1147
toen Jaufré Rudel, vinder van liederen,
langs Saraceense zwijnen zeilde
en hij de gravin van Tripoli
    ‘en plana lenga romana’ bezong.
Geliefde uit een ver land
(Amor de terra lonhdana)
die de gedoodverfde zanger
nooit had gezien
    maar in stervensnood
voor de poort van Damascus
nog steeds overdacht.

‘Por vos tous li cors mi dolt’
Door u doet heel mijn lichaam pijn

Denk aan het meisje van het Robbenvolk
dat iets riep waar wij om lachten -
    iets onverstaanbaars, gebrabbel,
gesnotter, iets dat klonk als ‘iitit xodzîgax’.

Gelach dat mij nog steeds benauwt,
dat ongepast, nee onvergeeflijk was
zoals eerst later bleek
toen zij haar hartzeer bij een dovend vuur had uitgezongen.

‘Het is om jou dat ik huil’
    Haar lief was naar een verre kreek gevlucht
nadat hij gulzig de laatste forel
in zijn muil had gepropt.

Hunkering, hongerige raaf
die ons berooft van het woord
nu de sneeuw van weleer op het stadsmos vergrauwt.

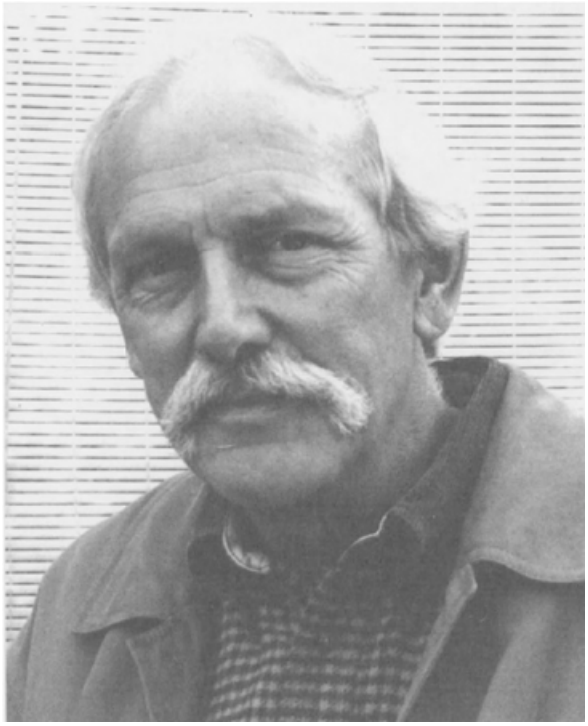


Foto Pamela McAdam (2002)

## *X*
## *Coma*
## *een metamorfose*

### 1

Dacht hij, daar ligt ze, kaal
als Rodtchenko.
Haar schedel een spiegel, net ivoor
of eendeëi, warm en wasbleek
de kooiker ontroofd.

Misschien roert ze haar voet, de nagels rood,
de hiel zo smal. Mijn bloed gaat
in haar om, haar brein is blootgesteld
aan een verblindend licht
dat alle beelden en bestanden wist.

Ben ik nog in haar aanwezig? Leeft zij nog in mij?

### 2

Denkt hij aan de kus, de laatste
zucht en het verbloede uur
waarin haar lach tot een grimas, het hoofd
van muur naar muur, en alles tolde,
zwenkte, en hij afzwoer
   wat er ooit mocht zijn geweest of was -

IJzel slaat tegen de ruit.
Herinnerd zicht wordt weer
verminkt, geperforeerd als het bericht
in een vergane krant
dat zij ‘uit wrakstukken (was) weggegrist
   (als had ze) nooit bestaan.’

Nog eenmaal gevlucht, opnieuw
het ontvolkte gezocht, het onverbiddelijke
innig omhelsd, en zo naar het eind
of begin van de wereld gevlogen

waar bijtende vorst
   de ontluistering vertraagt.

Met krachtvoer en kist, koffer en kaart
heelhuids op Hutkaap geland.
De witte nacht. De oude hut. Een leger van butlers
dat stram en bedaard
aan de rand van het ijs
   op hen wacht.

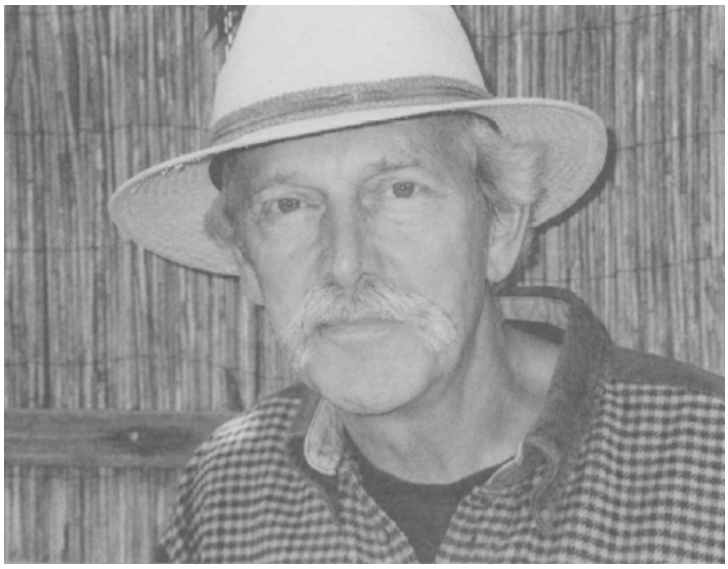
Zij ligt ingebakerd, bleek, als een pop
op een bed van kristal uitgestrekt.
Hij heeft zich als mummie omzwachteld
en naast haar gelegd.
Samen één hartslag. Ieder zichzelf.
   Blauw hangt het ijsgewelf over hen heen.

Het licht lekt door tot op de grond.
Haar snuitje is gaaf, ze tuit
de stille mond tot O, Ovidius
(zegt ze) (gezegd als)
vliegt daar in verdane zee
   geen wilde eend over de worde -

*Aantekening*

*Met uitzondering van I, III, IV en VI, die lichte wijzigingen ondergingen, zijn de gedichten in de cyclus 'Hutkaap' grondig herzien en uitgebreid. Ze fungeerden eerder als epiloog bij de novelle* Matglas. *Het lange gedicht 'Tussen Ross en Beardmore' (VIII) is nieuw, terwijl 'Coma' (X) de plaats van 'Beschadigd uitzicht' heeft ingenomen. 'Amor de luenh' (IX) was oorspronkelijk een tienregelig vers zonder titel.*

*Rodtchenko (X, I): een modernistische Russische kunstenaar, die op foto's uit de jaren twintig figureert met een glanzend kale schedel.*



# Bzzlletin
# Proza

## Nawoorden
## Over *Schaduwkind* van P.F. Thomése

*Het laatste wat men ontdekt, als men een boek schrijft is, hoe men had moeten beginnen*. (B. Pascal)

P.F. Thomése zette zich in het essay ‘De narcistische samenleving’ onder meer af tegen ‘boeken met een autobiografische inslag’, en in ‘De ongevestigde’ tegen schrijvers die uit zijn op ‘het vernietigen van de onbegrijpelijke werkelijkheid, teneinde er iets pseudo-verklaarbaars van te maken’. Deze schrijvers, zegt hij, presenteren hun ‘globale inzichten’ in ‘grote woorden’, ‘in taal die er al was, die zo ruim valt dat ze altijd past’.

Max Pam citeert beide essays - terwijl hij *en passant* Thomése beschuldigt van ‘persoonlijke verongelijktheid’ - in een lange inleiding bij zijn bespreking van Thoméses *Schaduwkind*, om dit boek vervolgens te kwalificeren als ‘zo autobiografisch als de pest’. Hij impliceert daarmee dat het iets wegheeft van de narcistische literatuur waar Thomése in zijn essays op doelde: ‘De stukjes waarin de werkelijkheid wordt beschreven, vormen trouwens toch het sterkste deel.’ Pam beweert dat hij *Schaduwkind* ‘een bijzonder mooi boekje’ vindt, en ‘een product dat ik iedereen kan aanbevelen’, maar hij draait het genadeloos de hals om door de essays die er in staan ‘columnachtige hoofdstukjes’ te noemen. Max Pam verwart de autobiografisch *aanleiding*, de plotselinge dood van Thoméses dochtertje, met het boek zelf. *Schaduwkind* ‘verhaalt’ namelijk níet ‘van de dood van zijn dochtertje’, zoals Pam beweert, maar sluit veel meer aan op wat Thomése in ‘De ongevestigde’ over taal schrijft.

De diagnose is eenvoudig te stellen: door de plotselinge dood van Isa is Thomése ‘stom’ geworden: ‘De taal, alles was door de gebeurtenissen nietszeggend geworden. Geen woord had zijn betekenis behouden,’ schrijft hij over Paul Celan. Hoogstwaarschijnlijk beseft hij tegelijkertijd dat hij het hier in niet geringe mate over zichzelf heeft. Evenals Celan moest Thomése een weg terug naar het leven en de taal proberen te vinden. In een metaforisch te duiden boswandeling beschrijft Thomése het zo:

> Terwijl ik op weg ging, ritselde het bos onophoudelijk. Als ik stilstond om te zien wat ik hoorde, hielden ook de dieren hun adem in. Totdat ze me vergaten en weer aanwezig werden. Ik spiedde tussen de ondergroei, maar mijn ogen drongen niet goed door het dichte takkengroen heen. Gaandeweg begon het bos zich voor me open te stellen, stap voor stap waagde ik me naar binnen. Ik ging niet ergens heen, ik keerde ergens naar terug. Achter me sloot de vreemdheid zich, als takken die terugveerden en het pad weer uitwisten.
> Ik liep en liep, mijn voeten waren mij al bijna vergeten. Onderweg van het onuitsprekelijke naar het sprakeloze. Ik kwam terecht in de wereld van voor het verlies, toen alles nog stond te gebeuren. Ik beleefde mijn

> terugkeer in de bossen, waaruit ik zo lang weg was geweest. Er werd iets hersteld, een doorgang gevonden. Een uitweg naar buiten. Buiten mezelf, wil dat zeggen, want het zelf is de beperking waarmee men zich afsluit voor het grote geheel. [...]

Dit is dus níet het presenteren van ‘globale inzichten in taal die zo ruim valt dat ze altijd past’. Integendeel, dit is...

> [...] zinnen uitproberen om te zien wat ze kunnen betekenen. Nieuwkomer zijn in het taaleigen, beginneling worden en vragen naar de onbekende weg. Het is vinden wat niet kon worden gezocht, omdat het pas bestond op het moment dat het gevonden werd.

Essayeren is proberen in de zuivere betekenis van het woord. Als *Schaduwkind* ergens op lijkt, dan is het op *Pensées* van Pascal. *Pensees de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*, zoals de oorspronkelijke titel luidde, bevat de door Blaise Pascal (1623-1662) genoteerde gedachten, aan ordening waarvan hij was begonnen toen hij overleed. Het is goed voorstelbaar dat het fragmentarische geen toeval was en dat Pascal van oordeel was dat het geloof te veel omvattend is om het met een dogmatisch betoog tekort te doen. De mens is gespleten en ambigu en moet daardoor onophoudelijk opnieuw kiezen. Net als de *Pensées* bestaat *Schaduwkind* uit 'losse' notities, omdat de weg terug naar de taal en het leven niet in een 'logisch verhaal' te verwoorden is. Ook Thomése is op zoek naar onvindbare zekerheden en probeert onaanvaardbare tegenstrijdigheden te aanvaarden. Thomése zal het er ongetwijfeld met Pascal over eens zijn dat het denken wel inzicht kan verschaffen, maar dat het geheel nooit in begrippen te vatten is. Hun opvattingen over taal sluiten op elkaar aan. Pascal was van mening dat de mens misleid wordt door de zintuigen, de wil, de rede en vooral de verbeelding, waardoor hij de waarheid nooit kan bereiken.

Thomése is doordrongen van de opvatting dat de taal ons eerder afscheidt van de werkelijkheid dan dat zij die dichterbij brengt, want hij kent de taalfilosofie:

> 'De dood spreekt in mij,' zegt Blanchot. Elk woord drukt een afwezigheid uit, elk woord zegt een gemis. Iets weten is: iets verloren weten. Ik zeg het, maar het is er al niet meer. Waar taal is, wordt ontoereikendheid geijkt. Pas als iets weg is, heb je er de woorden voor. En zo wordt elk woord een nawoord, elke zin een grafschrift.

Thomése echter is deze (vooral in het postmodernisme vigerende) scepsis voor een deel voorbij, omdat hij beseft dat taal het enige is waarmee wij de werkelijkheid, het leven, te lijf kunnen. Hij zegt letterlijk: 'Maar ik moet het ermee doen'. Dat maakt zijn gevecht des te verbetener, even verbeten als Pascals zoektocht naar geloofszekerheden. Zoals Pascal zich vanuit zijn wetenschappelijke houding - in taal - een weg zoekt naar geloofszekerheden, zoekt Thomése zich vanuit het niets - de totale stilte - een weg naar het leven en de taal daarvoor.

Thomése vraagt: 'Verdwijnt de verliefdheid als de persoon verdwijnt? Waar gaat de verliefdheid heen als het dode lichaam tot as is verbrand?' - en geeft antwoord: 'Ze vlucht in gelijkenissen'. De verliefdheid vlucht in de taal en wordt daar dus in bewaard - het onmiddellijk erop volgende citaat uit het Hooglied bewijst het. Maar men zou evengoed de zin omineuzer kunnen formuleren door te kiezen voor een ander werkwoord: de verliefdheid ver*dwijnt* in gelijkenissen. Thomése heeft gelijk wanneer hij in een essay het moment probeert te benaderen waarop hij 'begreep dat zij reddeloos verloren ging'. Hij wijst op de misleidende kracht van de verbeelding die maakt dat je gedachten op het fatale moment gewoon verder werken aan een anekdote met goede afloop, maar hij noemt opnieuw ook 'de taalkwestie, de kwestie van mededeelbaarheid':

> Je weet het, maar je weet niet hoe je het zou moeten zeggen. De tong tast vergeefs het verhemelte af. Alle woorden die je aantreft, lijken geleend, niet van toepassing. Er is niet ‘iets vergelijkbaars’ voorhanden. Geen voorbeelden ter navolging.

Hier is iemand bezig het fatale moment opnieuw uit te vinden, zoals hij elders de taal en het leven opnieuw uitvindt, in het besef dat die niet te vangen zijn in betekenissen. Zodra taal wél beschikbaar is, ontsnappen die. Het leven van een kind is een bedenksel van zijn ouders, het leven is *au fond* een bedenksel, zoals ‘het eigene een model, een concept, een ontwerp is’. En de woorden doen niets anders dan ons bijeen houden, zegt Thomése

- als we onze woorden niet hadden, dan zouden we verdwarrelen in de nacht, oplossen in het heelal. Dát is zijn antwoord aan Blanchot. Maar het maakt de taal tot oplossing en probleem tegelijkertijd. De kracht van *Schaduwkind* zit hem in de constante spanning tussen het denken in woorden en de werkelijkheid. De wanhoop wordt voelbaar, niet omdat de lezer zich identificeert of zelfs maar kán identificeren met het concrete verlies van de schrijver, zoals Pam schaamteloos beweert, maar doordat door het hele boek heen dit schrikwekkende inzicht zich opdringt: wanneer elk woord een afwezigheid uitdrukt, dan levert een woord over gemis de kwadratuur daarvan op.

Pam citeert Thomése: 'Uit haar lichaam getild en in de taal gelegd. Ze is iemand geworden die steeds opnieuw geboren moet zien te worden: in de woorden die ik voor haar vind.' Hij bestrijdt vervolgens Thoméses opvatting dat het 'woorden [zijn] zonder algemene geldigheid, ze kunnen er geen mensen bij hebben'. Pam noteert: 'Het gaat hier juist niet om woorden zonder algemene geldigheid, woorden waar geen andere mensen bij kunnen.' Hij bedoelt waarschijnlijk: 'Het gaat hier om woorden met algemene geldigheid, waar andere mensen bij kunnen', en hij beweert doodleuk dat de lezer nu over de schouder van de schrijver meekijkt en hem *begrijpt*. Pam heeft kortweg van wat Thomése over taal schrijft niet veel begrepen, want hij wil het terugbrengen tot een 'globaal inzicht' in verlies. Iedere zin die gaat over het verlies van Isa snijdt ons, de lezers, af van dat concrete verlies, sterker nog - men ziet Pascal zijn wenkbrauwen fronsen bij de kracht van de wanhopige verbeelding die schuilt in de formulering 'ze is iemand geworden die steeds opnieuw geboren moet zien te worden...' en daar zit de kracht van Thoméses boek. Om het in woorden van Paul Celan te zeggen: 'In deze taal heb ik [...] proberen te schrijven: om te spreken, om me te oriënteren, om te verkennen waar ik me bevond en waar ik naartoe werd getrokken, om werkelijkheid voor mezelf te scheppen. Het was gebeurtenis, beweging, onderweg zijn, het was een poging om richting te krijgen'.

Het is indrukwekkend dat pogen in deze concieze taal mee te maken, het is gratuit te veronderstellen dat men 'het verlies' van de schrijver nu 'begrijpt', maar het is abject te suggereren dat het met dit boek om een narcistisch, autobiografisch en dus commercieel 'product' gaat.

RON ELSHOUT

P.F. Thomése, *Schaduwkind*. Amsterdam, Contact, 2003.

# Bzzlletin
# Poezie

## Het woord van het afdalen in de diepte
## Over *Verzamelde gedichten* van Paul Celan

Paul Celan (pseudoniem voor Paul Antschel) schreef zijn beroemdste gedicht, ‘Todesfuge’, in 1945. Het verscheen onder de titel ‘Tangoul Mortii’ in 1947 voor het eerst in een Roemeens tijdschrift. Het is onmogelijk Celans gedichten níet in het licht te zien van de gebeurtenissen die eraan vooraf gingen, om de eenvoudige reden dat ze daarover gáán. In 1941 heroverden Roemeense troepen Czernowitz op de Russen. Zij werden gevolgd door de SS-Einsatzgruppe D, die 3000 joden vermoordde, een getto inrichtte en aan deportaties begon. Het jaar daarop werden Antschels ouders gedeporteerd. Zij kwamen terecht in het concentratiekamp Michailowka, waar ze werden doodgeschoten, als zijn vader daarvoor al niet bezweken was aan de tyfus.

Enkele jaren later, in 1951, publiceerde Theodor Adorno in het essay ‘Kulturkritik und Gesellschaft’ zijn al even beroemde stelling ‘nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch’. Er is een lange discussie mogelijk over de vraag of Adorno's axioma zou moeten gelden voor een bepaald soort gedichten - bijvoorbeeld die lyriek die aansloot bij de poëzie zoals die vóór de Tweede Wereldoorlog verscheen en daardoor op al dan niet romantische wijze de holocaust ontkende - of de poëzie *tout court*, maar de uitspraak moet een klap in het gezicht van Paul Celan geweest zijn, want als er één poëtisch oeuvre juist in de verschrikkingen van de holocaust wortelt, dan is het dat van hem - en het heeft er alles van dat die poëzie niets anders geweest is dan een gevecht in en met (de Duitse!) taal om die taal (van zijn moeder) en het leven terug te vinden.

In *Schaduwkind*, dat dezelfde strekking heeft, formuleert P.F. Thomése de thematiek van Celans oeuvre aldus:

> Ik moet denken aan de joodse overlevende die na zijn terugkeer uit de mensenvernietigingsindustrie zijn achternaam omkeerde en Paul Celan werd, omdat hij eerst van het leven naar de dood was gegaan en nu van de dood de weg terug naar het leven probeerde te vinden. Maar van de andere kant komend, leek niets op wat het moest zijn. De taal, alles was door de gebeurtenissen nietszeggend geworden. Geen woord had zijn betekenis behouden. Alles wat hij kende, moest hij ontkennen. De woorden moesten stuk voor stuk, lettergreep voor lettergreep, heel secuur in het zwijgen worden aangebracht.

Er bestaat een boekje met teksten die in loop van weken (!) uitgesproken werden door autistische kinderen: rudimentaire zinnetjes die, onder elkaar genoteerd, in taal iets opleveren tussen aangrijpende hartenkreet en gruwelijk gedicht in. Rein Bloem schreef er een inleiding bij onder de veelzeggende, aan Hans Faverey ontleende titel, *Een lek in het zwijgen*.

Hoezeer deze kwalificatie en die van Thomése hout snijden, bewijst een fragment uit Celans ‘Toespraak bij de inontvangstname van de literaire prijs van de Freie

Hansestadt Bremen’ (1958, door vertaler Ton Naaijkens opgenomen in Celans *Verzameide gedichten*):

> Bereikbaar, dichtbij en onverloren bleef te midden van alle verliezen dat ene: de taal.

> Ja, ondanks alles bleef zij, de taal, onverloren. Maar ze moest nu heen breken door haar eigen antwoordloosheden, heen breken door vreselijk verstommen, heen breken door de duizend duisternissen van dodelijk gebazel. Ze brak erdoorheen, reikte geen woorden aan voor dat wat gebeurd was, maar ze brak door dat gebeuren heen. Ze brak erdoorheen en mocht weer voor de dag komen, 'verrijkt' door dat alles.
> In deze taal heb ik, in die jaren en in de jaren erna, gedichten proberen te schrijven: om te spreken, om me te oriënteren, om te verkennen waar ik me bevond en waar ik naartoe werd getrokken, om werkelijkheid voor mezelf te scheppen.
> Het was, ziet u, gebeurtenis, beweging, onderweg zijn, het was een poging om richting te krijgen. En als ik naar de zin ervan vraag, dan denk ik dat ik tegen mezelf moet zeggen dat in die vraag ook de vraag meespeelt naar de richting van de wijzers van de klok.
> Want het gedicht is niet tijdloos. Zeker, het maakt aanspraak op oneindigheid, het probeert dwars door de tijd heen te grijpen - door haar heen, niet over haar heen.

*In poëticis* zou je nu het volgende gedicht van Celan, die zijn 'In memoriam Paul Éluard' aanving met de regels 'Leg in het graf van de dode de taal / die hij sprak om te leven', kunnen citeren:

### *Met telkens een andere sleutel*

Met telkens een andere sleutel
onsluitje het huis waar
de sneeuw van het verzwegene bloeit.
Je wisselt van sleutel
al naar gelang het bloed vloeit
uit je oog of je mond of je oor.

Je wisselt van sleutel en wisselt van woord,
dat mag bloeien gelijk met de vlokken.
Al naar gelang de wind die jou voortduwt,
balt rond het woord zich de sneeuw.

Die 'telkens andere sleutels' dienden niet alleen om 'de' taal te hervinden, maar moesten tevens zijn moedertaal (in Celans geval letterlijk te nemen als: de taal van zijn moeder) die besmet was 'ontsmetten'. Dat gebeurde op twee manieren. In glasheldere gedichten van een schrijnende en bedrieglijke eenvoud, waarin de gecompliceerde gedachtesprongen van later al aangekondigd worden:

ESPENBOOM, wit blikt je loof het duister in.
Mijn moeders haar werd nimmer wit.

Leeuwentand, groen is de Oekraïne.
Mijn blonde moeder keerde niet weer.

Regenwolk, wat talm je bij de bronnen?
Mijn stille moeder weent voor allen.

Ronde ster, je zwenkt een boog van goud.
Mijn moeders hart werd getroffen door lood.

Eiken deur, wie hief je uit de hengsels?
Mijn zachte moeder kan niet komen.

Of, later, in glasharde, moeilijk benaderbare taalkristallen:

INGEHEMELD in pest-
lakens. Op de
ontnachte plek.

De lidslagreflexen tijdens
de
copieuze
droomfase
nul.

Celan is dan blijkbaar op zoek naar ‘toch weer, /daar waar je heen moet /die ene /exacte /kristal’.

Op het eerste gezicht lijkt het er vaak op dat Celan grossiert in neologismen, alsof hij letterlijk een nieuwe en onbesmette taal aan het uitvinden is, maar nadere beschouwing leert dat veel van deze nieuw lijkende taalvormen al bestonden. Hij vond ze in woordenboeken, encyclopedieën en handboeken over het menselijk lichaam (*Fadensonne* 'gaat over' lichamelijke processen die wellicht metafoor zijn voor psychische ontwikkelingen), over dieren, planten, mineralen en gesteenten, joodse riten en symbolen. Dit leidt er onherroepelijk toe dat men neigt tot een nadrukkelijke vorm van verregaande *close reoding* wanneer het om Celans gedichten gaat: de Duitse commentaren vormen een onafzienbare woestijn van interpretaties. Toch sluit dit niet uit dat je je een roes (*Mohn und Gedöchtnis* luidt de titel van een bundel uit 1952) kunt lezen aan zijn werk, zonder het zicht op de poëzie te verliezen: Celans werk is vaak concreter dan wel verondersteld wordt en dóórlezen levert de beloning dat allerlei motievencomplexen zich openvouwen: zand, as, water, wijn, drinken, het oog (waarvan de frequentie verdacht afneemt op zeker moment), de negatie (Niemand) van zowel god als 'de ander', de verdwenene, de onvergetene. En niet te vergeten: hoe hermetisch sommige gedichten ook mogen lijken, de wanhopige pogingen tot contact met 'je'.

Hierom is de beschikbaarheid van deze monumentale uitgave een groot goed, en de vertaler, Ton Naaijkens, verdient alleen al voor zijn moed de 'onvertaalbare' Celan te lijf te gaan een groot compliment. Hij was, blijkens zijn nawoord, eerder van plan een ééntalige editie te doen verschijnen. Het is gelukkig een tweetalige geworden. Naaijkens vindt dat zijn vertalingen de confrontatie met de originelen maar moeten aangaan, zodat de lezers alsnog, tegen zijn zin in, de vertaling 'als hulp bij het Duits' kunnen gebruiken. Wie dat doet, is des te tevredener met de tweetaligheid van de uitgave. Meestal is Naaijkens' vertaling adequaat en zelfs knap. Hoe vertaal je 'Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?' - toch een regel die Celans problematiek zo pregnant onder woorden brengt dat hij een slordige vertaling niet zal doorstaan. Naaijkens oplossing is van een verbluffende spitsvondige eenvoud: 'Verdraag je dan, moeder, als toen, ach, als thuis, / het zachte, het pijnlijke rijm van het Duits?'

Maar het kan niet anders of een dergelijk monumentaal project levert ook vraagtekens op. In een van Celans aangrijpendste gedichten, het openingsgedicht van *De niemondsroos* luidt de vertaling van 'Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm': 'Ik graaf, jij graaft, en ook hij graaft, de worm'. De keuze van de komma, de nadrukkelijke pauze voor 'de worm' lijkt me een ongelukkige, deze zet het effect van 'de worm' veel zwaarder aan dan Celan in de oorspronkelijke regel doet. En er is een simpele oplossing: 'Ik graaf, jij graaft, en er graaft ook de worm'. Iets dergelijks gebeurt in de laatste strofe waar 'O einer, o keiner, o niemand, o du' vertaald wordt met: 'O eenling, o geenling, o niemand, o jij', hetgeen me een volkomen overbodige aandikking van het origineel lijkt. Waarom niet het veel simpelere, maar minstens even indrukwekkende en adequate: 'O ene, o gene, o niemand, o jij'?

Een raadsel is bijvoorbeeld een uitleggerige en volkomen overbodige toevoeging als 'eerder dan zij / was ik bij jou, gesneeuwde *van me*' als vertaling van: 'eher als sie / war ich bei dir, Geschneete.' Ook de vertaling 'de bergen' waar Celan 'Gebirge' (gebergte) gebruikt lijkt me een onnodige inbreuk op het oorspronkelijke gedicht.

Tenslotte is op 'de aantekeningen bij de gedichten' nog wel iets op te merken. Een voorbeeld. Op bladzijde 301 staat het gedicht 'Siberisch'. Dat mag zich verheugen

in een verwijzing naar Mandelstam, maar vlak erboven staat een gedicht dat het zonder aantekening moet doen. Het begint met het woord ‘tweehuizig’ en ik ben er zeker van dat veel lezers voor een beter begrip van het gedicht graag zouden weten dat het een botanische term is, die duidelijk maakt dat bloemen van verschillende geslachten uitsluitend op verschillende planten voorkomen.

Maar goed, dit zijn opmerkingen in de marge bij een presentatie van een groots oeuvre dat aanspraak maakt op de oneindigheid door tot lezen en herlezen te dwingen. ‘Ze groeven’ en ‘bedachten generlei taal’, schreef Celan in het openingsgedicht van *De niemondsroos*. Hij wél, en hij schreef: ‘de kleine geheimen houden nog stand, / ze wer-

pen nog een schaduw, daarvan / leef je, leef ik, leven wij.’ Maar dat was lang voordat hij niet meer van en met de schaduwen kón leven, niet nóg eens op zoek kon of wilde naar een andere sleutel en zijn oeuvre afsloot met een gedicht dat onbarmhartig afrekent met zijn pogingen om te verkennen waar hij zich bevond, de pogingen om richting te krijgen:

> IK VRAAG 't het steengruis: geen zee te zien, geen.
>
> Hoe kan het oog weggezwommen zijn?
> Waarin? Waarheen?

RON ELSHOUT

> Paul Celan, *Verzamelde gedichten* Uit het Duits vertaald door Ton Naaijkens. Amsterdam, Meulenhoff, 2003.

## Willem Broens *Daarbuiten geen toegang voor ruiters IX*

# [Nummer 289]

## Voor de lezers
## *van de redactie*

Dit nummer van BZZLLETIN heeft een onderwerp dat tal van schrijvers door de eeuwen heen heeft beziggehouden. Steeds weer duikt in de wereldliteratuur het sublieme element bij uitstek op, dat de mens z'n plaats wijst ten opzichte van het onmetelijke, het eeuwige en ondoorgrondelijke: de zee.

De redactie van BZZLLETIN vroeg enkele auteurs, critici en vaste medewerkers naar een bijdrage over hun favoriete ‘zeeboek’ of ‘zeeauteur’. Dat leverde een keur van artikelen op over de rol die de zee speelt in het werk van onder meer A. Albers (door Joris van Casteren), Daniël Defoe en J. Coetzee (door August Hans den Boef), Fernando Pessoa (door Harrie Lemmens), Arthur van Schendel (door Kester Freriks), William Shakespeare (door Johanneke van Slooten), Allard Schröder en J.J. Slauerhoff (door Ron Elshout), en Jules Verne (door Pieter de Nijs).

Verder in dit nummer een persoonlijke impressie van Graa Boomsma, gedichten van Hans Dekkers en Atte Jongstra en artikelen over ‘de kleur van de zee’ van Marcel Wernand (werkzaam bij het NIOZ, het Nederlands instituut voor het onderzoek van de zee) en van Vibeke Roeper over het leven aan boord van een VOC-schip in de 17$^{e}$ eeuw.

Het geheel wordt ingeleid door BZZLLETIN-redacteur en auteur Yves van Kempen en verlevendigd door een serie illustraties van Willem Broens, onder de intrigerende titel *Zeemarkt*.

## Yves van Kempen
## *Van de zee die huiver baart*

*Jaag, zee, jaag niet op ons.*
*Wij zijn rampen en zingen. Oeroud*
*verkeer joelt door ons,*
*jaagt ons over de kling*

H.H. ter Balkt in *Aardes deuren*

**‘D**e zee is idioot’. Zo begint de Belgische dichter Richard Minne zijn bekende, achtregelig gedicht waarin hij een even eenvoudig als idyllisch beeld van de zee - ‘water, een boot’ - met een ogenschijnlijk simpel woordenspel in een oogwenk naar een catastrofe voert: ‘en even later het water in de boot’. De dichtregel van deze twintigste-eeuwer zou je een enigszins verlate echo kunnen noemen van een eeuwenoud denken waarin zee en gekte als vanzelfsprekend met elkaar werden verbonden. In talloze mythen, legenden en sagen wordt de zee nadrukkelijk geprofileerd als een waanzinnige. Om verschillende redenen. Allereerst natuurlijk vanwege de onvoorspelbare heftigheid waarmee ze zich kan manifesteren, in een stormkracht waarin bruutheid en redeloosheid gedijen. Voorts om haar immense onmetelijkheid, haar vervaarlijk en volslagen chaotisch deinen waardoor ze de ordeloze keerzijde lijkt van een door God of de goden geordende wereld. Dat maakt haar als bijna vanzelfsprekend tot een ideaal onderkomen voor monsters en demonen op zoek naar een veilige, immers te mijden schuilplaats. Het is duidelijk. Wie zich aan die even woelige als ontembare ruime overgeeft, begeeft zich in vervaarlijk vaarwater en moet bedacht zijn op onmiddellijk gevaar. Met name in de ogen van de middeleeuwers stond de zee dan ook - lees er de dichteres Anna Bijns maar op na - niet alleen voor een onbetrouwbare, maar in het verlengde daarvan vooral voor een zondige wereld.

Het schip dat een enkele eeuw later het vehikel wordt voor de grote ontdekkingsreizen, was niet minder een onheilsplek, doortrokken als dat van boeg tot zeil en masttop krakend gebinte was van vocht, kilte en mensonterende naargeestigheid. In alles derhalve een ziekmakende plek met in het ruim de zich opstapelende stank van rotting. En hoe sterk was destijds niet het geloof dat het opsnuiven van de geur van bederf op zichzelf al dodelijk was? Geen toeval dus dat het schip in allerlei oude verhalen figureert als een ideaal berghok voor gekken en dwazen, emblematisch pregnant weergegeven in een groteske verbeelding daarvan - het carnavalsschip ‘De Blauwe Schuit’. Niet voor niets blauw geheten, want behalve de kleur van de zee, is ze een repre-

sentant van de dwaasheid, van dronkenschap, ontrouw en bedrog. Aldus worden deze excentrieken vanwege hun gedrag en de vrees voor de besmettelijkheid daarvan toevertrouwd aan het element dat verondersteld werd volledig overeen te stemmen met hun ziekelijke staat. Zelfs tot ver in de achttiende eeuw is men er in allerlei kringen van overtuigd gebleven dat ook de zee zelf in velerlei opzichten een even verwerpelijke als verderfelijke uitwerking op de mens had.

Toch is het vooral de enorme vernietigingskracht van de zee, haar vermogen om genadeloos te striemen, te beuken, te briesen, te zuigen en op te slokken met de dood als gevolg, die vrijwel vanaf haar schepping het sterkst tot de verbeelding is blijven spreken. Er valt iets voor te zeggen om het oudtestamentische scheppingsverhaal in het boek *Genesis* van de Bijbel te interpreteren als een kwestie van naamgeving en daarmee van ordening in een universum dat, zoals er staat geschreven, woest en ledig was. ‘En God noemde het droge aarde, en de samenvloeiende wateren noemde Hij zeeën,’ heet het vervolgens. Want elke toestand van ongedifferentieerde chaos houdt altijd dreiging in. Zodra de dingen een naam krijgen, zijn ze controleerbaar, is over het algemeen het idee en daardoor minder afschrikwekkend. Maar het is bovenal de dramatische enscenering waarmee daarin de geboorte van de zee gepaard gaat, dat schouwspel van zich opstapelend geweld, dat zich onherroepelijk in de collectieve beeldwereld heeft vastgehaakt. Duister, razend, ondoorgrondelijk, deinende uitgestrektheid, het kolken der waterdiepten, de massa zonder bakens, de oceaan als laatste overblijfsel van een ongedifferentieerde oersubstantie zijn de woorden die erop van toepassing zijn. Maar dan zijn we de eerste alinea's van de bijbel alweer gepasseerd. Want naast - en waarschijnlijk meer nog dan - de geboorte van de zee heeft de heel wat theatraler geëvoceerde geschiedenis van de zondvloed, die onstuitbare watermassa die als een straffe Gods over de wereld kwam, en waarmee Hij in zekere zin zijn hele schepping teniet deed, een onuitwisbare indruk achter gelaten. Net als in de bijbel overheerst in de vele varianten die er van dit overlevingsverhaal zijn - er bestaan onder meer Assyrische, Perzische, Babylonische, Egyptische, Griekse, zelfs Chinese versies van - een beeld van vervloeking en demonie. Inmiddels zit er nog een andere dimensie aan het zondvloedverhaal, ja aan de bijbelse watermetafoor in het algemeen, aldus de literaire bijbelinterpreet Northrop Frye, namelijk die van een *rite de passage*.

> De vraag wat er met de vissen gebeurde tijdens de zondvloed is al oud: in één opzicht van de symboliek is de overstroming nooit geweken en zijn wij allen vissen in een symbolische onderwaterwereld van waandenkbeelden. Zo staat het verdronken Egyptische leger voor het symbolische Egypte dat voor eeuwig in duisternis en dood is ondergedompeld.

> Vandaar dat zowel Noachs zondvloed (1. Petrus 3: 21) als de doortocht door de Rode Zee (1. Korintiërs 10: 2) in het Nieuwe Testament werden gezien als typen van het sacrament van het doopsel, waarbij degene die wordt gedoopt symbolisch wordt verdronken in de oude wereld en in de nieuwe wereld aan de andere oever opnieuw ontwaakt. Zo is er ook een symbolische dimensie, waarin de verloste zielen na de apocalyps kunnen leven *in* het water des levens, zoals ze nu leven in de lucht.

Ook voor de klassieke dichters, de Grieken én Romeinen, was de zee bovenal een onheilspellend en raadselachtig oord. Behalve een regelmatig terugkerend decor voor onstuimige gevechten is ze een schuilplaats voor gedrochtelijke dieren (bijvoorbeeld bij Horatius) en een domein voor de goden. Protheus huist er, de god van de metamorfosen, van de poëtische verbeelding, waarin emoties als angst en begeerte, afschuw en verlangen een hybridische alliantie met elkaar aangaan. De Griekse god Poseidon, dezelfde godheid als de Etrusk Nethuns en de Romein Neptunes, zwaaien er met vertoon van macht de scepter. Ze zijn van oorsprong aardgoden, behept met de nare eigenschappen van de monsters uit het Egeïsche gebied, en op elk moment bereid om vanuit een tomeloze razernij de mens met aardbevingen en vloedgolven te bestoken. In de Griekse literatuur herbergt elk grensgebied het risico van een explosieve ontmoeting tussen het goddelijke, het menselijke en het dierlijke, die elkaar daar ordeloos en hachelijk nabij zijn. Hun vervaarlijke domein werd op de kustlijn bewaakt door de kwaadaardige Scylla met haar honden en Charybdis, die de gewoonte had om haar slachtoffers nadat ze door haar waren opgeslokt weer uit te spugen. Ovidius evenals Seneca verafschuwden de zee. Maar het zijn vooral de woorden en de nogal eens aan Homerus en Ovidius ontleende stereotypen in de trant van razende winden, beukende golven, striemende regens, door bliksemflitsen doorkliefd duister, waarmee Vergilius in zijn *Aeneis* haar een gezicht heeft gegeven dat eeuwenlang toonaangevend zal blijken voor de manier waarop de zee in verhalen, reisverslagen, romans en poëzie gestalte krijgt. Dat is het beeld van de *angstaanjagende zee*, van de waterweg die vijandelijkheid symboliseert en dus regelrecht een onheilsweg is. De gedachte dat wie zee kiest zich feitelijk onherroepelijk overgeeft aan de willekeur van een goddelijke razernij, overbrugt gemakkelijk de eeuwen. Tijden later, in de zestiende eeuw, leiden al die tot clichés geworden uitdrukkingen tot de zinderendste evocatie ooit van de ontketende zee. Die eer komt de Franse auteur Francois Rabelais toe. In het vierde boek van zijn magistrale *Gargantua en Pantagruel*, op het moment dat Pantagruel in een zware storm terecht is gekomen, geeft hij de razernij van het oceanisch universum, opgestuwd door water en vuur, in deze opgejaagde bewoording weer:

> Ineens begon de zee te zwellen en uit afgrondelijke diepte te grommen: sterke golven begonnen de flanken van onze schepen te slaan; de mistral, verzeld van dolle windstoten, pekzwarte wolkgevaarten, op malkander botsende stormvlagen en dodelijke wervelwinden, door de sprieten te fluiten; de hemel van omhoog te kraken, te bliksemen, te weerlichten, te regenen en te hagelen; de lucht haar doorschijnendheid te verliezen en befloerst, schemerig en zo donker te worden, dat ons geen ander licht verscheen dan van de bliksemstralen en de laaiende randen der opengescheurde wolkflarden. De dwaallichten, vlamtongen, vuurballen en andere uitschietingen des ethers schenen met hun lekkende, sparkelende en blikkerende gloed alles rondom ons in brand te zullen zetten. In uitzicht en oriëntatie raakten we geheel en al verward en verbijsterd. Angstaanjagende tyfonen zogen monsterlijke watermassa's tot de hoogte van torens. Geloof vrij dat het ons de aloude baaierd leek te wezen, waarin vuur, lucht, zee, aarde, alle elementen in weerbarstige kolking warrelden.

Al zijn er tot in de vijftiende eeuw geleerden die blijven beweren dat de aarde zo plat is als een pannenkoek, en al blijft het volksgeloof hardnekkig dat men, door zich al te ver van het vasteland te verwijderen, regelrecht de hel in zou varen - lang voordat de wereld in kaart werd gebracht, was al beredeneerd, berekend en vastgesteld dat de aarde een bol was. Maar veel meer dan een ruwe schets van die globe was er niet. Er bestond het idee dat de wereld in tweeën was gesplitst, zoals onder meer in het eerste boek van Ovidius' *Metamorphosen* valt te lezen. Er bestond zoiets als een oceaan zonder overkant die een cirkelvormige aardmassa omspoelde, bestaande uit de continenten Afrika, Europa en Azië. Men vermoedde dat de enigszins bekende wereld - Eurazië - zo'n kwart van de aardbol uitmaakte. Hier en daar in de zeemassa verspreid zouden eilanden liggen, de Insulae Fortunatae bijvoorbeeld, ook wel 'eilanden van Sint Brandaan' geheten of 'Gelukkige Eilanden' waarmee vermoedelijk de huidige Canarische Eilanden werden bedoeld.

De belangrijkste cartografen uit die voortijd van de atlas zijn de zeelieden. Ze keren van hun zeereizen terug met vaak bloedstollende verhalen waarmee ze in kroegen successen oogsten, maar waarin het percentage fantasie dat van de werkelijkheid verre overstijgt. Fantastische vertellingen zijn het, die naderhand als feiten een plaats kregen in de geschiedschrijving en prominent figureren in de literatuur. Zo zou er volgens Plinius en Pytheas een *gestolde zee* bestaan, ondoorgankelijke vanwege haar stroperigheid. Het gaat hier hoogst waarschijnlijk om een verwijzing naar de bevroren zeewateren uit de noordelijke delen van Europa. Uit dezelfde tijd stamt het geloof aan

een *rottende zee*, krioelend van uit ontbinding geboren schepsels waardoor de voortgang van elk schip werd vertraagd. Een fantasiebeeld dat mogelijk zijn oorsprong vindt in beschrijvingen van de uitgestrekte wiervelden in de Saragossa-zee. Verder zijn er verhalen over een *magneetzee*, een oceaan met daarin een magneet die met ijzer beslagen schepen naar zich toe zou halen, de diepte in. En in de middeleeuwen zat de schrik er bij de zeelieden stevig in om in dat andere fenomeen terecht te komen, de *leverzee*. Volgens de verhalen zouden hun schepen zich daar onherroepelijk vastvaren. Een behouden thuiskomst kon dan wel worden vergeten.

Brandaan en zijn monniken op zee

Voorstellingen van de leverzee en gestolde zee zijn terug te vinden in de beroemde middeleeuwse legende over Brandaan, een Ierse monnik die vanwege zijn ongeloof in de uitzonderlijkheid van Gods schepping tot een boetetocht werd gedwongen, in de vorm van een zeereis die negen jaar zal duren. In oorsprong gaat het hier vermoedelijk om een Keltische mythe die voor christelijk gebruik geschikt is gemaakt. In een andere variant van deze mythe is het eiland St. Brandan vertrekpunt voor een vergelijkbare parabel, nu over de zesde-eeuwse abt van Clonfert die, nadat hij zijn lichaam aan een lekkende vissersboot had toevertrouwd, en zijn ziel aan God had opgedragen, als eenzame zeevaarder allerlei gevaren en ontberingen overwon en tenslotte in een paradijselijk land belandde. Anders dan in de *Odyssee*, het klassieke model waarin het beeld van de reis verbonden is met de idee over ballingschap en de - alle tegenwerking ten spijt - heldhaftige bevrijding daaruit, gaat het in deze en vergelijkbare middeleeuwse verhalen om een conceptie waarin (nieuwe) ervaringen worden opgedaan met de grootsheid van Gods schepping. Brandaans onderneming is uiteindelijk geen avontuur, al heeft ze er alle kenmerken van; ze is vooral een afspraak tussen God en hem, het hele gezelschap monniken dat met hem scheep gaat ten spijt. Dat is slechts decorum, aanwezig om Brandaans hoogstaande positie te onderstrepen. Alles wat hij en zijn medebroeders onderweg meemaken wordt in een scheepsjournaal bijgehouden. Dat is een geschrift dat overigens in niets lijkt op de scheepsjournalen zoals die ten tijde van de grote zeereizen van na 1500 vorm kregen.

Lees je bijvoorbeeld het logboek van Christoffel Columbus, bijgehouden op zijn reis die in 1492 tot de ontdekking van Amerika leidde, dan tref je daarin vooral een zelfbewust zeevaarder aan, iemand die op eigen inzicht koerst, ook al getuigt hij als goedgelovige natuurlijk regelmatig van zijn onvoorwaardelijk vertrouwen in God. Intussen komt hij allereerst voor zichzelf op. Hij is een man die voortdurend opgeeft over zijn vastberadenheid, trots is op zijn optreden en ontdekkingen, en zijn eigen verdiensten nergens onder stoelen of banken steekt. Daarnaast houdt hij zich vooral bezig met notities over de route, de windrichting, vaarrichting, per dag afgelegde afstand en -

minstens even belangrijk - observaties opgedaan in het contact met de oorspronkelijke bewoners. Voor een indruk een voorbeeld daarvan uit het dagboek van 11 oktober 1942, na de landing op het eiland dat hij San Salvador noemt:

> Allemaal liepen ze naakt zoals ze geboren waren, ook de vrouwen, al zag ik alleen een enkel nog heel jong meisje. Allen die ik zag waren jong, geen was meer dan 30 jaren oud; ze waren heel goed gebouwd, recht van lijf en leden, met regelmatige gelaatstrekken. Hun haren stug als paardestaarten, vallen kort naar voren tot over de wenkbrauwen. De rest van het haar valt naar achteren en dat laten ze lang. Ze verven hun huid, die dezelfde tint heeft als die van de bewoners van de Canarische eilenden, namelijk tussen zwart en blank in. Sommigen verven zich zwart, sommigen wit, sommigen rood, anderen in alle andere kleuren die ze kunnen vinden. Ze verven hun gezicht of het hele lichaam, soms alleen de ogen en de neus. Ze dragen geen wapens en kennen die ook niet. Toen ik ze zwaarden liet zien, pakten ze die beet bij het scherp, zodat ze zich in hun onwetendheid bezeerden. Ze bezitten geen ijzeren voorwerpen. Hun speren zijn schachten zonder ijzer, met aan de punt een vistand of iets dergelijks. Ze hebben zonder uitzondering krachtige gestalten en zijn fier in hun beweging.

Uit deze observaties blijkt nieuwsgierigheid naar en verwondering over een vreemde wereld. In het Brandaan-verhaal vind je niets van dat al. De reis van de monnik wordt straf geleid door Gods hand. Een eigen doel heeft hij niet. Aan wal gaan is er niet bij, nieuwe landstreken en vreemde volken worden niet ontdekt. Maar dat hoeft ook niet, want de wereld ligt immers besloten in Gods boek en juist aan het waarheidsgehalte daarvan had hij zo hevig getwijfeld dat hij het tenslotte verbrandde. Zijn straf bestaat er dan ook uit om die wereld aan de hand van zijn zwerftocht te reconstrueren.

Het boek *Genesis* vermeldt met zoveel woorden wat de wereldarchitect met zijn schepping voor had: het ging hem om vruchtbaarheid. Al vrij snel zegent Hij de lucht- en waterdieren met de woorden: ‘Weest vruchtbaar en wordt talrijk’. En de mens belooft hij vervolgens dat al het gedierte hem tot spijze zal zijn. Maar intussen maakt Brandaan met een weinig eetbaar universum kennis. Onder de boeg van zijn schip krioelt het van de meest afzichtelijke monsters, gedrochten die stuk voor stuk ontsnapt lijken te zijn uit de griezeligste pagina's van de *bestiaria* waaraan deze tijd zo rijk is. Een van de schrijvers daarvan is de middeleeuwse veelpoot, didacticus, wetenschapper, dichter en vroeg-encyclopedist Jacob van Maerlant. Al die monsters zijn uiteraard manifestaties van het kwaad die het op de mens hebben gemunt,

verschijningsvormen dus van de duivel. Om een paar van zijn gedaantes te noemen: de helse eilandvis, de ijselijke meerminne, een soort zeetrol, een schepsel met een driedubbele natuur, vrouw, vogel en vis, de zeeslang die het schip een tijdlang vast in haar greep krijgt. De zee waarover Brandaans schuit met goddelijke precisie geregisseerd wordt voortgestuwd, is een metafoor voor de manier waarop de christen zijn weg moet zoeken door een onherbergzame en verraderlijk zondige wereld.

Een sublieme visie: Caspar David Friedrich, *Ijszee (1823-1825)*

De fascinatie voor deze nachtmerrieachtige wezens, geboren en huizend in het *zwarte water*, die vloeibare schuilplaats in een verdoemde en wrede wereld, waarin naar de beroemde voorstelling van Pieter Breugel de grote vissen de kleine opslokken, opduikend uit de duisterste spelonken van dit verzonken en chaotisch universum is voor de schrijvers uit de zestiende en zeventiende eeuw steeds minder een moment van angst, walging, afschuw of huivering omdat de aanwezigheid van het goddelijke zijn in de wereld, de zintuiglijke existentie ervan, steeds meer aan invloed begint te verliezen. Van nu af aan blijkt de diepzee in toenemende mate juist een inspiratiebron bij de sublimatie van die huivering. Een proces dat zich aan het eind van de achttiende eeuw verhevigt om in de negentiende eeuw zijn culminatiepunt te bereiken. We schrijven dan de tijd van de romantiek, een tijdvak dat afrekent met de overzichtelijkheid en harmonie van het classicisme, en daarmee met de klassieke canon die gehoorzaamheid aan vorm, orde, harmonie of in één woord, aan een afgemeten maatvoering had gepredikt. De strakke lijn van dat maatpak wordt verruild voor de kekke snit van het sublieme. Het ongetemde in de natuur krijgt opeens een ongekende werfkracht. Want de mythen mogen dan wel gedomesticeerd zijn, meer nog, van hun existentiële zeggingskracht ontdaan en tot verhalen zijn geworden, het verlangen naar de vergoddelijking van het literaire woord blijft toch volledig onaangetast.

In een opmerkelijk kort tijdbestek is de afkeer voor het fenomeen zee en niet minder de tegenhanger daarvan, het hooggebergte; voor de stormachtige woestheid van de ene en adembenemende woestenij van het andere, in een

tegendeel verkeerd en tot fascinatie geworden. Mysterie, gruwel, willekeur, onpeilbaarheid, straf en wat al niet, worden van hun goddelijk dimensie ontdaan ten gunste van een esthetische beleving waarin het ongetemde in de natuur een andere, een nieuwe, ja vernieuwende aantrekkingskracht krijgt. In zijn *Kritik der Urteilskraft* presenteert de Duitse filosoof Immanuel Kant in 1790 de bij het sublieme behorende natuurverschijnselen in de volgende opsomming:

> Koene, overhangende en, als het ware dreigende rotsen, donderwolken die zich in de hemel opstapelen en die met bliksemschichten en lawaai oprukken; alles verwoestende vulkanen, orkanen die een spoor van vernieling achterlaten; de oneindige oceaan in woede ontstoken, de hoge waterval van een immense rivier [...] We noemen deze fenomenen graag subliem omdat ze onze geestkracht boven elke middelmatigheid uittillen en in ons het vermogen blootleggen dat weerstand van een bijzondere aard kan bieden, een die ons de moed verschaft om het te kunnen opnemen tegen de schijnbare almacht van de natuur.

De op deze omschrijving toegesneden literatuur is die van de negentiende-eeuwse romantici. In hun verhalen manifesteren zich overal duistere machten afkomstig uit of gerelateerd aan een onderwereld dan wel schimmenrijk. Het gaat hier om vertellingen waarin zich de keerzijde van het bestaan manifesteert, te duiden als het *andere* of *gene zijde*. Het merendeel van deze verhalen speelt zich af op de rand van het waanzinnige. Het schone, het gezonde en redelijke waarmee de klassieke helden zijn begiftigd, maakt plaats voor het krankzinnige, het ziekelijke en duivelse. De locaties zijn dienovereenkomstig: het woud, het schrikwekkende landschap met daarin vooral aandacht voor de afgrond, het labyrint, en de zee. Het achterliggende thema in deze vertellingen is vrijwel steeds de verhouding tussen lichaam en geest en daarin dan de botsing tussen goed en kwaad. Het zal allerminst toeval zijn dat juist in deze tijdspanne de legende van ‘De Vliegende Hollander’ haar ontstaan vindt en een regelmatige bewerking kent. Ze behoort tenslotte tot de groep van verhalen over zwervers die het eeuwige leven bezitten. Net als de eeuwige thuislozen is hij een verdoemde die tot het einde der dagen op zee zal moeten rondzwalken.

De kapitein zou uitgevaren zijn op de door christenen ultiem gerespecteerde Goede Vrijdag, de sterfdag van Jezus, en bij Kaap de Goede Hoop, de legendarische scheidslijn op het zuidelijk halfrond waar oostelijke en westelijke stromingen elkaar bevechten, in een storm terecht zijn gekomen. Toeval of niet, bevestiging of straf, hoe het ook zij, vechtend met de elementen moet hij hebben gezworen dat hij desnoods met behulp van de duivel

zijn reis zou voortzetten. Die wens was niet aan dovemansoren gericht. De Kwade weet hem onmiddellijk te vinden en sindsdien leeft en overleeft hij op de oceaan, met de duivel dobbelend om zijn ziel als kapitein van zijn schip. Een spookschip dat, aldus allerlei oude zeemansverhalen, met doden bemand is en met bloedrode zeilen tegen de wind in zou varen. Onder meer de dichter Heinrich Heine, die met een knipoog naar de vrouw de legende herinterpreteert, de romancier Frederick Marryat, die de kapitein uit Terneuzen laat komen, en operacomponist Richard Wagner, voor wie alles zich in het hoge Noorden afspeelt, gaan met dit ogenschijnlijk oer-Hollandse motief in hun werk aan de haal. Pas veel later komt het terecht in het werk van Nederlandse auteurs als J.J. Slauerhoff, H. Marsman, Jef Last en Simon Vestdijk.

Het is uiteindelijk de langzaam groeiende belangstelling voor de pracht van Hollandse kuststreek, meer in het bijzonder de omgeving rond Scheveningen, die het denken over en de verbeelding van de zee een nieuw aanzien heeft geven. De duinweg van Den Haag naar het strand van Scheveningen krijgt in diverse reisverslagen nogal eens de kwalificatie van ‘de aantrekkelijkste passage ter wereld’. De Duitse muziekpedagoge Nina d'Aubigny bijvoorbeeld schrijft er in haar dagboek als volgt over:

Willem Mesdag, *De zee*

> Omdat er onweer dreigde maakten we haastig toilet en gingen naar Scheveningen. De weg leidt van Den Haag door de duinen naar zee. Ofschoon die weg beplant is met bosjes bestaat ze uit rul, door de zee opgeworpen zand. Vader wilde ons plagen en zei toen we een heuvel beklommen dat we er nog een kwartier vandaan waren. Het vergalde bijna ons plezier in een voor ons zo nieuw schouwspel. Dat schouwspel is inderdaad schitterend, en - vooral wanneer, zoals vandaag, de golven de schepen op en neer doen deinen - het is gemakkelijk te begrijpen hoe dichters het beeld van die geheimzinnige golven voor zich zien. Ik zou haast hebben gewenst dat, mocht op enig plekje ter wereld een schip móeten vergaan, zo iets zou gebeuren op het ogenblik dat wij ons aan de kust van de Noordzee bevonden.

Een ander voorbeeld levert de Franse filosoof Denis Diderot die in de journalistieke notities die hij tussen 1773-1774 bijhield over zijn verblijf in Holland vastlegt dat deze vissersplaats in alle seizoenen de plek was waar hij het liefst ging wandelen en vertoefde. Hij herkent er zelfs iets paradijselijks in:

> Ik ben talloze keren bang geweest voor het lot van deze mannen die in storm en regen met de meeuwen en de andere zeevogels moesten vech-

> ten om de vis. Als de vangst en de schepen binnen waren, lag het strand bedekt met allerlei soorten vis. Deze goede lieden zijn eenvoudig en eerlijk en vaders en zonen hebben respect voor elkaar, zoals dat vroeger nog het geval was; de liefde tussen man en vrouw is zuiver als in de tijd van Adam en Eva.

Taferelen waaruit deze bijna idyllische sfeer spreekt, worden vastgelegd in diverse zeegezichten van Hollandse schilders. Daarmee is in de Nederlandse schilderkunst een genre geboren waarin zich het streven manifesteert naar een geheel eigen, een nationale cultuur. Vooralsnog lijkt de verbeelding van dit zeemansbestaan een voorbeeld te zijn van hoe te leven. Gaandeweg de negentiende eeuw, parallel lopend aan de opkomst van het toerisme, gaat men de kust en de zee steeds frequenter zien als een toevluchtoord tegen de kwalijke kanten van de beschaving. Van huiver voor de zee is hoe langer hoe minder sprake. Daarvoor in de plaats komt die tegenhanger ervan, de aantrekkingskracht. Wie los van de aarde en dat luizig bestaan wil zijn, gaat op zoek naar de sublieme schoonheid van de oceaan en de pathetiek van haar orkaankracht. Daar alleen, zo is de overtuiging, kan het individu de strijd aangaan met de elementen en zich vereenzelvigen met, of opgaan in de flonkerende en spetterende schuimkraag van de golf en de transparantie van het aanrollende zeewater.

## Literatuur


Anoniem, *De reis van Sint Brandaan*. Ingeleid door W.P. Gerritsen. Vertaling van Willem Wilmink.. Amsterdam, Prometheus/Bert Bakker, 1994.
Nina d'Aubigny, *Niet zo erg Hollands. Dagboek van een reis naar Nederland*. Vertaling H. Metzelaar en E.R. d'Engelbronner. Uitgeverij Verloren, 2001.
Alain Corbin, *Het verlangen naar de kust*. Vertaald uit het Frans door Jeanne Holierhoek. Nijmegen, SUN, 1989.
Christoffel Columbus, *De ontdekking van Amerika. Scheepsjournaal 1492-1493*. Redactie en inleiding Wilfried Uitterhoeve. Vertaald door Hans Werner. Nijmegen, SUN, 1991.
Denis Diderot, *Over Holland. Een journalistieke reis 1773-1774*. Inleiding en notenapparaat verzorgd door Yves Benot. Vertaling Eef Gratama. Amsterdam/Antwerpen, uitgeverij Contact, 1994. Northrop Frye. *De Grote Code. De bijbel en de literatuur*. Ten geleide door prof. dr. W. Bronzwaer. Vertaling Léon Stapper. Nijmegen, SUN, 1986.
Francois Rabelais, *Gargantua en Pantagruel*. Vertaald door J.A. Sandfort. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980.
Joachim von der Thüsen, *Het verlangen naar huivering. Over het sublieme, het wrede en het unheimliche*. Essays. Amsterdam, Querido, 1997.


*Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van* BZZLLETIN.

## Atte Jongstra
## *De vlottende mens*

**D**e grootte van de weerstand waarmee het water
zich tegen de voortgang van een vaartuig
verzet is nauwelijks te peilen. De wrijving langs
de huid, de grootte dier wrijving, hangt van
snelheid af, de maat van wat te water ging -
lengte, diepgang, wijdte. Zijn er neren, de
kolken die men achterlaat, voor een gegeven
schip zijn dan de golven nog gegeven, die
de machine maar moet overwinnen.
Een rechtse schroef draaiende vooruit doet de
kop van het schip naar bakboord uitwijken, een
linkse doet naar stuurboord draaien. Heeft het
schip eenmaal vaart en werken beide schroeven,
houden zij elkaar in evenwicht, dan is er sprake van
lineaire vooruitgang. Midscheeps gezien, nuchter
gesproken: geen beweging zonder schroef.

Scheep gaan wij allen, maar steeds is er wrijving,
weerstand, schroefstaking, golfverzet, verdomming
der machine die de mens ter zee aquatisch
moeizaam vlottend houdt. Het zog wordt
duur betaald.

*Atte Jongstra (Terwispel, 1956) is auteur. Recente publicaties:* De tegenhanger *(roman, 2003)*, De tak van Salzburg *(essays, 2002)*, Huldigers Hooglied *(roman, 1999)*.

## Hans Dekkers
## *Schippers naast God*

*Navigare necesse est, vivere non est necesse*

### *Albatros*

Turend naar de einder en een vale vlag
denkt de boots aan vrouw en kind,
schiet de stuur de zon
en morren boven klotsend kielwater en drek
de maats verdoofd door oliewalm en houtsmook.
Baardschrabbers advies is sloten bier en wijn te zuipen.
Geen scheurbuik en root melesoen,
geen beriberi zal in het donker ingewand
zijn zieke kiem verspreiden.

In dit harnas van uitgebeten huid,
van zweet en dood en almaar wijkend water,
blaas ik een albatros.
In dit verhaal van grof geschut en makke metaforen
zweeft nu een bloesem zacht naar binnen,
sneeuwblauw en met een geur van eeuwen touw en pek.

Hollands leven op de woeste baren
krimpt in cijfers en patronen,
sterft in lelijkheid.
Wat rest zijn onze helden,
leeuwen van de zee.

## *Beboterd schip*

Klamp je maar vast aan mijn schip,
glij af langs hout vol alg en scherpe schelpen.
Laat je schavielen langs mijn voze buik.
Tuimelend in zielen.
Zo groot geschapen glimmend zwart,
langharige Michiel, god en admiraal,
held in zware wind en vreeswekkend scheepsjournaal.
Het galjoen de Zeven Provinciën
zwalkt door mijn brein van schetterende lampen.
Ik zondig binnencamers met de scheepsmodellen,
snauw van gantscher harte op al wat dor en saai is.
Ik ben het wezen van druilerig land,
ik ben de boter op romp en ra.

## *In zee begraven*

Zo mooi begraven in een klont van lekkend marmer,
jij koele minnaar van de zee, geile hijger in het bad van
zoveel zwemmers. Met jou brak het schip
dat levend hield de taal van pompen of verzuipen.
In jouw havens leg ik aan en foerageer
de idioten en de hoeren. Ik pleeg een moord, mijn vriend,
ik enter laffe schepen, bewaar mijn hartaanval voor jou,
mijn hersendood voor jou. Voorgoed koester ik
jouw dierlijk aura.

## *I'm Waiting for the Man*

Stuur hem terug naar onze kust, in vol ornaat,
met zijn Christusharen wapperend in een witte storm.
Als ongelovigen zullen wij zijn wonden betasten,
hem indrinken als een oude en volmaakte wijn.
Bestevaer, keer terug!
Ransel farizeeërs uit hun holen,
red ons van de middelmaat, van de platte handelsgeest,
van de dictatuur van het gewone. Hier is
cabaret de hoogste vorm van kunst,
voetbal poëzie.
Doorboor het grauwe land met pijlen.
Slinger bliksems, diamanten speren.
Vertrap en toon de worm je stigmata.
Toon het summum, Zoon.
Toon je doornenkroon en stalen halsberg.

## *Mater dolorosa*

Bij nacht en ontij werpt zij
verzwolgen zonen op haar kusten,
opgeblazen vadsig vlees
op een inktwit strand geslingerd.
Hij ligt daar als een dode vis, de eens
zo woeste bonk, de lang vervloekte wildebras,
de hondshaai met het lepe oog.
De moeder treurt nu zij haar kroost
zo onflatteus heeft teruggeschonken
aan onbeduidend land.
Haar handtekening daarop
een afgeschreven misbaksel,
onleesbaar woord en waterig schriftuur.
Ze buigt voorover en luistert,
hoort alleen het ruisen van zichzelf.

*Hans Dekkers debuteerde in 1994 met de roman* Begrafenis van de sardine. *Hierna verschenen bij De Bezige Bij:* Black-out *(roman, 1997)*, De vloek *(verhalenbundel, 1999) en* Het vijfde kwartier *(roman, 2000) en het toneelstuk* Op weg naar het hart (2000).

## Graa Boomsma
## *Branding achter Schoorl*

**H**et moet bijna avond zijn, want de zon geeft de Noordzee zo'n zilverachtige glans dat hij bezig lijkt een reusachtige ribbelglasplaat over het zoute water te leggen. Op de foto bij tegenlicht krijgt de gestalte in de branding, op de lichtgebogen rug gezien, donkere contouren.

Daar sta ik, tot mijn knieën in het water, met mijn handen langs mijn zij. Ik staar over de zee, de aanrollende golven lijken mij terug te willen duwen naar het strand, tegelijkertijd wil de onderstroom me tot voorbij de branding trekken. Mijn voeten zakken weg in het zand.

Ik weet niet wie mij, een zesjarige jongen met vakantie in Schoorl, in die houding gefotografeerd heeft. Mijn moeder, vermoed ik, omdat mijn vader staat te vissen op de uiterste punt van de pier en zij de strandspullen al in het inpakken is. In welke tas past het fototoestel? Dan ziet ze mij staan.

Heeft ze me gevraagd waarom ik daar zo stil stond, wat ik dacht? O nee. Was het de laatste vakantiedag? Voelde ik de pijn op mijn verbrande rug? Zag ik op tegen nóg een nacht in het houten vakantiehuisje?

*Juni 1959, Gerard in zee*. Het staat met potlood achter op de zwart-witkiekje geschreven als ik die uit mijn fotoalbum haal. Ik herken het handschrift van mijn moeder. Achter op de foto staat een gestempelde code, 667E, in vervaagde paarse inkt.

Nou, wat dacht je toen, zomer 1959, uitkijkend over de deining terwijl de avondzon de zeevlakte liet oplichten? Het water kabbelde rond mijn knieën. Wat ik nog wel heel goed weet: dat ik doodsbang was voor water. Kopjeonder durfde ik niet. Ik zag op tegen de zwemlessen die ik vanaf augustus moest nemen. Nog steeds ben ik het schoolvriendje dankbaar dat me een jaar of wat later in het zwembad ruw onder water duwde en me zo bevrijdde van mijn watervrees.

Wat kon die zesjarige jongen, die nog moest leren schrijven, in godsnaam denken of mijmeren toen hij bij vroege avond stond te staren over de Noordzee? Wat staat hij ver van me af, en hoe dichtbij is hij nog met zijn weggedreven zeegedachten: zijn kinderadem strijkt langs mijn vijftigjarige wangen. Mysterieuze metamorfose.

Noem het nostalgie, dat verlangen naar wat nooit meer terugkomt of opklinkt, naar alles wat is verdwenen. Goed, maar met zo'n vaag overkoepelend begrip ben ik er niet, kom ik niet waar ik per se wil zijn.

Medea weet in Ovidius' *Metamorphosen* niet alleen een oude man tot jongeling om te toveren, zij beheerst ook de wereldwateren: zij maakt een wilde zee weer kalm en een kalme wild met haar toverzangen.

Hoe krijg ik beweging in die foto?

Ontneem het woud zijn mysterie en er staat alleen timmerhout. Ontzeg de zee haar raadselachtigheid en er blijft alleen deinend zout water over.

Er moet meer zijn.

Wat schreef de profetische dichter een jaar voordat hij, op de vlucht voor de Blitzkrieg-Duitsers, per boot naar Engeland vluchtte maar verdronk in de Noordzee? Wie schrijft, schrijve in de geest van deze zee of schrijve niet.

Na Marsman ging de laatste roker met zijn blafhoest veertig jaar later nog veel verder toen hij het hunkerverhaal ‘Aan de Noordzee’ schreef. Meer dan de helft van het aardoppervlak wordt door de zee in beslag genomen, een omarming door een kolossale vloeibare poliep. Niet Marx of het kapitaal waren baas op aarde maar de zee, die de aardbol vasthield met een hand van kokend glas. Dixit Hermans. En de zee lachte de mensen uit en lag klaar om ze te verzwelgen als ze te dichtbij kwamen. Niemand wist wat er in de volgende grote oorlog allemaal zou worden vernietigd, maar niet de zee. Alleen op de kok- en zilvermeeuwen, die krijsten en traag over de golven zwierden, had de zee geen vat.

Leviathan was elders. De zesjarige jongen in de avondlijke Noordzeebranding was onbekend met zulke monsters. Hij zag de streep die zee en lucht scheidde, een scheidslijn die impressionistische schilders na Turner negeerden, die vogels onder water lieten zwemmen en vissen vliegen.

Op de foto is evenveel lucht als water te zien. De horizon in het midden is scheef en loopt enigszins af van links naar rechts omdat mijn moeder haar camera niet recht houdt.

En dan pas zie ik de zeevogel die recht boven mijn hoofd hangt. De vogel vormt een zwevend dakje boven mijn jongenshoofd Hij ziet Larus Canus niet. Het komt niet bij hem op om, Proust parafraserend, te denken dat áls die meeuw de Kop van Noord-Holland in zou trekken en afzakken naar de hoofdstad, dat een voorbode van zwaar weer betekende, laat staan dat hij Albertines ontboezeming over haar verblijf in Amsterdam, waar ze veel meeuwen zag (ze ruiken de zee, ze komen er de zeelucht opsnuiven door de straatstenen heen), op waarde weet te schatten.

Het alfabet is nog een gesloten boek voor de jongen. Hij weet niets van verloren tijden die je kunt zoeken in de oneindige woordzeeën van de bedlegerige, besnorde schrijver.

Hij duwt zijn rechterhand onder water, roert zijn vingers heen en weer en ziet luchtbelletjes opstijgen.

Ik laat de jonge Gerard vooroverbuigen. In een flits ziet hij zijn eigen kindergezicht vervormd in het deinende wateroppervlak. Maar de liefde is vooralsnog een begrip waarin hij verdrinkt, nimfenzoon Narcissus blijft nog jaren

een onbekende en geen echo is te horen.

Bespiegelingen en water zijn met elkaar verbonden. De oude Perzen verklaarden de zee heilig. In de Edda heet de zeereus AEgir (bijnaam Gymir). De Grieken gaven haar een eigen Poseidon, alias Neptunes met zijn verwaaide haren, zoon van Kronos en Rheia, de jongere broer van Zeus die aanvankelijk heerste over de aarde en de aardspleten en die met zijn drietand het water net zo woest kon maken als zijn eigen uiterlijk.

Narcissus kon zijn kwellende spiegeling niet grijpen en verdrinkt in eigenliefde: Wat te verzinnen, Ovidius? Moet ik hem in de waterspiegel roepen? Of moet hij mij aanroepen? En wát dan te roepen? Wat ik verlang is hier, bij mij, maar mijn bezit maakt arm. Wat een vreemde minnaarswens: wegwensen waar je naar verlangt.

Water - liever zout dan zoet want zout strooi je in de wond die tijd heet - verbeeldt de ongrijpbare schim die leven heet, en die schim, kleine jongen op foto in 1959, vormt de sleutel tot die bespiegelingen.

Laat ik dat spook of zeemonster, die Leviathan-achtige waterdraak of druipende hersenschim, Moby Dick noemen, de albino-walvis die in Meivilles meesterwerk *Moby-Dick, or the Whale* (1851) in alle zeeën en oceanen rondzwerft en dik bloed spuitend opduikt, ‘reusachtig als een drijvend eiland’. De door kapitein Achab opgejaagde witte walvis dobbert ‘als een sneeuwberg tegen de lucht’ rond in de ziel van de verteller (‘Call me Ismaël’), die zich meldt aan boord van een walvisvaarder om een depressie van zich af te schudden en zijn geldgebrek te bestrijden.

Kapitein Achab is bezeten van de jacht op Moby Dick, wiens sikkelvormige kaak hem een been heeft afgebeten. Zijn bemanning bestaat uit afvalligen, kannibalen en verworpenen der aarde. Stuk voor stuk raken ze in de ban van het reusachtige zeezoogdier, die wit is als een lijkwade, met een sneeuwwit gerimpeld voorhoofd en een hoog oprijzende, piramidevormige witte rug-bult. De kop van deze Leviathan, dit welhaast oud-Bijbelse monster, is schedelkundig bezien een grote misleiding. Van de hersenen is geen spoor te bekennen. Als machtig beest is zijn hele voorkomen een fantastische façade. Moby Dick is een sfinx. Onder kapitein Achab jaagt Ismaël - de half-Egypische zoon van Abraham en Hagar die de woestijn is ingedreven - in woeste wateren op een monster met vele gedaanten. Net als Osiris is Achab op zoek naar zijn verminker, naar het monster Typhon dat in het oude Egypte een zinnebeeld van de oceaan vormde, in Ovidius' *Metamorphosen* een Gigant (Typhoeus), een van de honderdarmige of - koppige reuzen en zonen van Moeder Aarde, door Jupiter getemd en onder de Etna gevangen gezet, maar bij zijn verschijning vluchten en vermommen zich zelfs de

goden, totdat hij wordt verpletterd door Sicilië en dat zware, vulkanische eiland hem neerdrukt ‘omdat hij zijn hoop had durven stellen op een plaats in 't hemelrijk. Hij spartelt vaak nog tegen, wil zich dan naar boven vechten als een woedende walvis. Typhon: alles wat de mens kwaadaardig gezind was.

Moby Dick is het onderwaterkwaad, of zoals mythomaan en meesterverteller Melville het zegt: ‘de gebalde vleeswording van al die verderfelijke krachten welke bepaalde diepe denkers in zich voelen vreten, totdat ze met een deels weggeknaagd hart en op een halve long verder moeten leven’.

Dat innerlijk gevecht, die strijd tegen de strekenrijke Moby Dick in al zijn vormen, speelt zich voornamelijk af in de Stille Zuidzee, de Grote Oceaan waaraan Melville in zijn monsterroman een heel hoofdstuk wijdt. De uitgestrektste aller oceanen is hem dierbaar. In zijn jeugd verlangde hij al naar die zee der reuzenzeeën: ‘nu dan deinde daar die klare wereldzee in duizend mijlen blauw oostwaars [voorbij de Batan-eilanden - GB] voor mij uit’. Verteller Ismaël snuift een ‘zoete geheimenis’ op die rond deze wateren hangt, en onder het oppervlak lijkt een verborgen ziel te spreken. Melvilles lievelingszee omvat bijna de hele aardbol en verenigt alle kusten tot één baai. Het water vormt zeeweilanden, weids rollende watersteppen. De Grote Oceaan is voor Ismaël/Melville het getijdenkloppende hart van Moeder Aarde én zo groot als verleidersgod Pan.

En daar woedde al anderhalve eeuw geleden, ver voor Freud en Jung, de strijd in het onderbewuste: ‘want hier liggen miljoenen vermengde schaduwen en schimmen, verdronken dromen, slaapwandelingen, luchtkastelen; hier ligt al wat levens en zielen heet voor immer dromend te dromen; te woelen, gelijk sluimeraars in hun slaapstee; de eeuwig voortrollende baren, slechts van hún rusteloosheid het gevolg’.

Er moest en zou meer zijn.

De zee volstorten met symbolen, spoken, goden, monsters en metaforen op leven en dood. Een belachelijke poging om een foto van bijna een halve eeuw oud tot spreken te brengen. Stop hem een koekje in zijn hand dat hij meteen in een aanrollende golf doopt en...

Ik kijk hem op zijn kinderrug en weet welk verleden hij voor zich heeft.

Zijn vader vist onverstoorbaar door.

Daar staat de jongen van zes nog steeds met lege handen in de Noordzee-branding. Tijdens die strandmiddag heeft hij een zandkasteel met onderaardse gangen en torens met schelpdaken gemaakt, een bouwsel dat wordt omspoeld door de eerste vloedgolven en instort. Misschien kijkt het zesjarig kind verlangend naar zijn vader, die met kaplaarzen aan voorbij de punt van de pier met zijn werphengel op schol, schar en knorhaan vist en niet omkijkt.

De zee geeft, de zee neemt.

De zee, symbool voor wat dan ook, voor alles en voor niets. Het blijft gewoon *de zee*, een gigantische bak vol zout water deinend in welbespraakte onrust.

De zee, ze druipt van de romantiek in boeken vol drama, dood en verderf, ze is het woelige symbool van duizenden dichters, ze is de machtige grijze lieve oermoeder die niets geeft om beledigingen, zij is de overspelige geliefde, en hier (in 2004) en daar (in 1959) strekt ze zich uit en blijkt er niets van te kloppen. Ze is onbegrensd en staat onverschillig tegenover goed en kwaad, hoop en angst, leven en dood. Ze blijft haar eigen kleur behouden, zwartgrijs in woest weer, donkerblauw als de hemel onbewolkt is. Ze is geen spat veranderd in al die duizenden jaren dat de mens haar bevaart, onder al die starende blikken waaronder ze onbekommerd doorgolft. De zee, ze deint op de desinteresse voor de voorbijgaande tijd en neemt alles en iedereen moeiteloos op.

De zee geeft niet, de zee neemt niet. Zij *is*.

*Graa Boomsma (1953); recente publicaties:* Maanvuur *(roman, 2003)*, Stadsvlucht *(roman, 2001)*, Adam in Amerika *(essays, 2000)*, Laagland *(roman, 1999). In voorbereiding:* De schrijver als terrorist *(verhalen)*.

**Vibeke Roeper**

## *In de muil van Neptunus*

**O**p vrijdag 27 april 1781 werd luitenant Pieter Gerardus van Overstraete vroeg in de ochtend gewekt. Aan boord van zijn schip Slot ter Hoge, dat op weg was naar Oost-Indië, was een besmettelijke, dodelijke koorts uitgebroken die een groot deel van de bemanning reeds het leven had gekost. Van Overstraete noteerde:

> Deze morgen vroeg werden wij geroepen. De heer Van Ee was stervende en voordat wij onze kamer uit waren, was hij al dood. Men moet zich voorstellen hoe zijn vrouw met twee kinderen, de oudste twee jaar en de jongste een paar dagen, eraan toe was. Alleen op een schip waar alles vreemd voor haar is, en op reis naar een land dat duizenden mijlen van haar vaderland verwijderd is en waar zij niemand kent. Men moest haar van het lijk van haar man afsleuren. Gillend werd zij naar boven gebracht. Geen mens, hoe ongevoelig ook, kon dit tafereel zonder tranen aanschouwen. De ruwste zeebonk huilde. Wat een wreedheid is het om vrouwen aan zo'n reis te laten beginnen. Het is erger dan moord.

Reizen was in de zeventiende en achttiende eeuw nooit zonder gevaar, maar wie aanmonsterde op een van de schepen van de Verenigde Oost-Indische Compagnie wist dat hij een grote kans had het vaderland nooit terug te zien. Overleed hij niet op reis naar Oost-Indië aan ziekte of door een ongeval, dan kon het klimaat in de Oost hem de das omdoen. Hij kon sneuvelen in een oorlog tegen Europese concurrenten of Aziatische vorsten, of schipbreuk lijden tijdens een tocht naar een van de vele VOC-kantoren. En diende hij zijn vijf, zeven of tien jaar zonder ongelukken uit, dan lag er nog een lange thuisreis voor hem, waarvan de goede afloop lang niet zeker was. Er is ooit becijferd dat een VOC-werknemer een kans van een op drie had om naar zijn vaderland terug te keren. Op de uitreis sneuvelde reeds elf procent van de opvarenden, en op de thuisreis overleed nog eens tien procent. Met welke gevaren kregen de mannen in dienst van de Compagnie tijdens hun zeereizen te maken?

### *Ziekte*

De ‘zeeziekte’ noemden de zeelui het zelf, ‘scorbutum’ is de officiële medische term. Scheurbuik was de meest gevreesde ziekte op zee, omdat zoveel zeevarenden eraan bezweken. De oorzaak, gebrek aan vitamine C, was niet

bekend. De remedie, vers fruit en groene groenten, wel. Maar midden op de oceaan was het onmogelijk om scheurbuikpatiënten van vers voedsel te voorzien. Al het eten aan boord was gedroogd of gezouten, om het beter houdbaar te maken. Peulvruchten, gort, zout spek en stokvis waren het dagelijkse menu. Daar zat geen milligram vitamine C bij. De gevolgen kende elke zeeman. In het chirurgijnsjournaal van het schip de Geelvinck, in 1696 op weg van Nederland naar Oost-Indië, noteerde de chirurgijn op 5 juli:

> Luijtje Janz, matroos, klaagde over stijfheid in de benen, die met paarse vlekken waren uitgeslagen. Het tandvlees was zeer verrot en zwart en stinkend, zodat ik meteen alles afsneed. Ik liet hem de mond met wijn en brandewijn uitspoelen en daarna tegen het tandvlees watten leggen, gedrenkt in brandewijn met mirre en aloë. Ik gaf hem een zweetkuur en liet hem dagelijks mierikswortelwijn drinken met lepelblad op brandewijn.

Schepen op de rede van Batavia

De symptomen van scheurbuik waren makkelijk te herkennen. Het was zelfs geen exclusieve scheepsziekte. Ook aan land, waar alleen in de zomer en herfst verse groente en fruit gegeten werd, kon in het voorjaar het tekort aan vitamine C zo sterk zijn opgelopen, dat de een na de ander bij de chirurgijn aanklopte met stramme ledematen, blauwe plekken en loszittende tanden in zwart, ontstoken tandvlees. De VOC-vloten die in het voorjaar uit Nederland vertrokken, werden het zwaarst getroffen door scheurbuik. De bemanning had in de achterliggende winter al een flink tekort opgebouwd. Het scheepsvoedsel veranderde daar niets aan en zo kon het dat al binnen twee of drie maanden na vertrek de eerste slachtoffers vielen.

Scheurbuik was een dodelijke ziekte. In de laatste stadia van de ziekte kon een patiënt niet meer op zijn benen staan. Elke beweging, zelfs de peristaltische bewegingen van de darmen, kon een nieuwe bloeding veroorzaken. Vandaar dat scheurbuiklijders ook vaak bloed in hun ontlasting vonden. De uiteindelijke doodsoorzaak was meestal een grote inwendige bloeding.

Ook Nicolaas de Graaff zat als chirurgijn dicht bij het vuur. Hij voer in 1670 naar de Oost en behandelde een breed scala aan aandoeningen.

> De scheurbuik, rode loop [dysenterie] en waterzucht heersten flink onder het volk, net als hoofdpijn, brandende koortsen, krankzinnigheid en razernij. Dat waren de meest voorkomende kwalen, en alles wat onze opperchirurgijn ook deed om de zieken te helpen, het was vergeefs. Er kwamen steeds meer zieken en velen stierven, soms zeer ellendig. Het

> was alsof de pest in het schip heerste, en of de mensen gek en krankzinnig waren. Sommigen moesten in hun kooi vastgebonden worden. Twee maats sprongen in een vlaag van verstandsverbijstering overboord en verdronken. Een derde was al bijna een geschutspoort uitgekropen voordat men hem kon tegenhouden. Op al die zieken moest dus goed worden gelet. Een soldaat die ziek in zijn kooi lag stak zichzelf in de borst met een mes dat hij verstopt had. Hij was op slag dood.

Scheepschirurgijns waren op zijn best ervaren en gediplomeerde heelmeesters, gespecialiseerd in het aderlaten, het opensnijden van zweren, het amputeren van ledematen en het behandelen van geslachtsziekten. Het waren dus geen universitair geschoolde medici. Met hun kist vol gereedschappen, zalven, poeders en pleisters konden ze veel, maar tegen gebreksziekten zoals scheurbuik en beri-beri, of besmettelijke ziekten als tyfus en de pokken, schoten hun hulpmiddelen vaak tekort. De omstandigheden aan boord waren voor al die ziekten ideaal. De matrozen en soldaten leefden dicht op elkaar, ze sliepen zij aan zij in rijen hangmatten, terwijl ratten en kakkerlakken over het dek kropen. Ze wasten zichzelf en hun kleren zelden en droegen altijd vlooien en luizen bij zich. Ze aten met zeven man uit één bak en deelden de drinknap van het watervat. Voor de officieren, die niet benedendeks sliepen, maar op het achterschip vaak een eigen hut tot hun beschikking hadden, was de situatie wel iets beter, maar ook zij waren voor een besmettelijke ziekte meestal niet veilig. De hierboven aangehaalde Pieter Gerardus van Overstraete schreef:

> In de hut rechts van mij ligt mevrouw Van Ee op haar kraambed. Haar man en meid zijn ziek en hun ellendig gekerm wordt slechts door het geschreeuw van de kinderen overstemd. Aan mijn linkerhand ligt een stuurman die een hoogst besmettelijke rotkoorts heeft. Hij heeft de dood reeds op de lippen en doet niets anders dan ijlen. Een dek hoger kruipt de kapitein schreeuwend van de pijnen in het lijf over de grond. Een dek lager ligt een konstabelsmaat te sterven en voor mij liggen alle zieken onder het halfdek, die niets anders doen dan sterven en kermen. Achter mij is een hemelhoge zee die het schip als een kaatsbal opwerpt. Kan men een ongelukkiger omstandigheid bedenken, dan waar wij nu in zijn?

## *Schipbreuk*

Natuurlijk kon het altijd erger. Van Overstraete arriveerde heelhuids in Batavia en kon het dus navertellen. Er waren ook schepen die met man en

muis vergingen. De schepen van de VOC behoorden weliswaar tot de grootste schepen die men in Nederland bouwde, toch beschreven de opvarenden hun zeekastelen vaak als notendopjes, die op de immense oceaan een speelbal waren van golven en wind.

Zowel op de heenreis als op de terugreis gebeurden de meeste ongelukken op de Indische Oceaan. Thuisvarende schepen kregen vaak te maken met zware tropische stormen die met orkaankracht over de oceaan raasden. Soms verging een hele vloot in zo'n storm, en dat was een gevoelige slag voor de compagnie omdat de retourschepen volgestouwd waren met de kostbaarste Oost-Indische handelswaren. Op de uitreis gebeurden de meeste en de ernstigste ongelukken bij de westkust van Australië. De schepen van de VOC volgden altijd een snelle route, die volop gebruik maakte van een westenwindengordel rond de 35ste breedtegraad. Maar voer een schip te ver door naar het oosten, dan kon het vastlopen op de riffen voor de westkust van Australië. Sommige schepen vergingen op die plek met man en muis. Het kwam ook voor dat het schip verging, maar de opvarenden zich in veiligheid wisten te brengen. Een aantal opvarenden van de Batavia, een schip dat in 1629 schipbreuk leed bij Australië, wist in een open boot naar Java te zeilen om hulp te halen. Toen ze met een klein schip terugkeerden naar de plaats van de schipbreuk, bleek een deel van de opvarenden alsnog omgekomen te zijn: een groep achterblijvers had de zwakste mensen omgebracht en hoopte het reddingsschip te kunnen kapen. Maar dat lukte niet. De overlevenden werden naar Batavia gebracht en de moordenaars werden ter dood veroordeeld.

## *Straf*

Aan boord werd streng gestraft. De veiligheid van een schip, de lading en de bemanning was gebaat bij een zware tucht. Een schip met twee- of driehonderd mannen die negen maanden lang tot elkaar veroordeeld waren, kon zo explosief zijn als een vat buskruit. Daarom was alles wat de orde kon verstoren - dronkenschap, gokken, rommel maken of brutaal gedrag - strafbaar. Men hoefde de kajuit niet te bestormen om van muiterij beschuldigd te worden. Elke ongehoorzaamheid aan het gezag kon al als muiterij worden uitgelegd. De straf die daarbij hoorde, was de doodstraf. Hulppredikant Seyger van Rechteren maakte in 1629 mee hoe een loze bedreiging van een wanhopige man het hele schip in beroering bracht. Het schip, dat op de Atlantische Oceaan voer, had juist de evenaar gepasseerd. Omdat in dat gebied vaak langdurige windstilte heerste, had de scheepsleiding besloten het waterrantsoen te halveren. Uit wanhoop prikte een van de bemanningsleden een briefje op de deur van de kajuit, waarin hij dreigde het schip in

gevaar te brengen als het rantsoen niet verhoogd zou worden. Een paar spannende dagen volgden, totdat kwartiermeester Harmen Jacobs bekende:

> ‘Hoort mannen, ik ben de man die 't briefje geschreven en op de kajuit geplakt heeft, al zou ik daarom sterven, want beter een korte dood dan alle dagen van dorst te sterven, want wij hebben maar vier mutsjes [0,6 liter] water per dag en het is mij onmogelijk daarmee in leven te blijven.’ Daarop is hij in hechtenis genomen en bij de admiraal aan boord gebracht. Daar werd na ampele overweging zijn straf uitgesproken, namelijk dat de delinquent levend overboord zou worden geworpen. Die straf werd op 16 mei volbracht op het jacht Goes, waar zij hem een paar ijzeren kogels aan zijn benen bonden en hem levend in de muil van Neptunus wierpen.

Muiters verdienden de doodstraf, net als moordenaars. Maar ook mannen die in slaap vielen terwijl ze als uitkijk de wacht moesten houden, pleegden een halsmisdrijf; zij brachten met hun onachtzaamheid het schip rechtstreeks in gevaar. Een aparte categorie misdadigers waren de ‘sodomieten’ - mannen die seks hadden met andere mannen of jongens. Het kwam op elk schip voor, maar lang niet altijd kwam het aan het licht. Sodomie was altijd een reden voor de doodstraf; zelfs slachtoffers van een homoseksuele verkrachting werden ter dood veroordeeld.

Onderchirurgijn Christoph Frik kreeg in 1683 met een geval van sodomie te maken.

> We hadden, naast het gewone scheepsvolk, veertien soldaten aan boord, waarvan er een een Venetiaan was, genaamd N. Nicolao, een jongeman van stand. Deze had al een paar keer beneden in het schip met twee jongens de vervloekte zonde gepleegd. Dit kwam de provoost ter ore en die vertelde het aan de schipper. Daarop werden zowel de twee jongens als de heilloze Venetiaan in de boeien gezet. Tijdens het proces bekenden ze alles vrijwillig, en zeiden dat ze zich al sinds het vertrek van Batavia hieraan schuldig hadden gemaakt. Ik en de opperchirurgijn kregen van de scheepsraad opdracht de twee jongens te onderzoeken, en we bevonden dat ze de waarheid hadden gesproken. Toen werd zonder verlet het vonnis uitgesproken en voltrokken. De ene jongen, zestien jaar oud, werd aan de rechterarm, de andere van elf jaar aan de linkerarm van de Venetiaan vastgebonden. Zo werden ze vroeg in de morgen, na het gebed, in het water gegooid.

Schepen van de VOC

## *Ongelukken*

Ook ongelukken aan boord waren op elke reis goed voor een handjevol dodelijke slachtoffers. Een val uit de mast of een val overboord had vaak fatale gevolgen. Bij het hijs- en sjouwwerk werden soms ledematen afgerukt, waarna het slachtoffer aan zijn verwondingen overleed. Maar op onverwachte wijze konden ook de handelswaren aan boord dodelijk zijn. In 1652 lag het schip Prinses Royal op de Rede van Batavia, klaar voor vertrek naar huis. Het was geladen met kruidnagelen, muskaatnoten en foelie - allemaal sterk geurende specerijen. Iemand kreeg de opdracht om af te dalen naar het ruim, om iets uit de kruitkamer te halen.

> Toen nu die persoon naar beneden afdaalde om te halen wat hem opgedragen was, werd hij door de sterke specerijengeur bevangen, zodat hij geen adem meer kon halen en stikte. Een ander, die wilde kijken waar de eerste zo lang bleef, ging achter hem aan en bezweek eveneens. Toen men deze tweede man nariep en hij geen antwoord gaf, begon men te vermoeden wat er gebeurd was. Daarom werd een derde met een touw om het lichaam gebonden naar beneden gelaten, om te zien of ze levend of dood waren. Hij zou zo snel mogelijk weer omhoog getrokken worden, maar omdat de knoop van het touw niet goed vastzat en hij door de zware dampen zijn krachten snel verloor, gleed hij met zijn armen door de lus en bleef ook dood liggen.

Pas toen de vierde meer dood dan levend omhoog gehaald werd, besloot men verdere pogingen te staken en het schip eerst eens flink te luchten. De volgende dag konden de doden omhoog worden getakeld.

## *Begraven op zee*

Wie aan boord ter dood werd veroordeeld, kreeg met de voltrekking van zijn vonnis meteen zijn zeemansgraf. Het ‘begraven’ van doden op volle zee was een noodgreep, die vóór de tijd van de VOC nog nauwelijks werd toegepast.

In de tijd dat Nederlandse schepen zich vooral langs de Europese kusten ophielden, was het meestal wel mogelijk om een dode enkele dagen aan boord te houden en hem dan ergens aan land te begraven. Een graf in gewijde grond, dat was wat eerlijke en godvrezende mensen verdienden. Toen men aan lange oceaanreizen begon, waar bovendien de sterfte al direct een stuk hoger lag dan op de Europese kustvaart, werd het overboord zetten van lijken op volle zee onvermijdelijk.

Het ritueel rond het begraven op zee ging als volgt. De overledene werd ontkleed en in zijn hangmat gerold. Met een paar zware stenen of kanonskogels bij zijn voeten werd de hangmat dichtgenaaid. Het verzamelde scheepsvolk ontblootte het hoofd, terwijl men de dode driemaal rond de grote mast droeg. Vervolgens legde men hem op een plank die over de reling uitstak. De predikant las uit de bijbel, er werd een gebed gedaan en tot slot ging de dode met een 'een, twee, drie, in Godsnaam' overboord. Officieren lagen er iets beter bij, niet in een hangmat maar in een doodskist, en bij hun begrafenis werd het scheepsgeschut afgeschoten, als laatste eerbetoon.

De stenen of kanonskogels, die ervoor moesten zorgen dat de dode snel zonk, konden niet altijd verhinderen dat haaien het overboord gezette pak grepen en de dode, voor de ogen van zijn makkers, verslonden. Bekend is het verhaal over een matroos die een haai ving, het dier opensneed en in zijn maag de arm vond van zijn maat die de dag ervoor overboord was gezet.

Wie het geluk had vlak voor aankomst in een haven te sterven, bleef het zeemansgraf bespaard. De laatste paar dagen voor aankomst werden de lijken van de overledenen aan boord bewaard, zodat zij wel in een graf van aarde konden worden begraven. Ook als de overledene een hoogstaand persoon was, wilde men wel eens wachten op een gelegenheid om hem of haar aan land te begraven. Maar het meevoeren van een lijk, al was het gebalsemd, was soms ook reden voor onrust aan boord. Predikant Christian Hoffmann merkte dat op zijn reis van Kaap de Goede Hoop naar Batavia, in 1672.

> Op 28 november werd het dode lichaam van wijlen de edele vrouwe Johanna Engels, voormalig echtgenote van heer Hugo, overboord gezet en tot de jongste dag toevertrouwd aan de zee. We voerden het al twee maanden met ons mee, in de hoop het op het eiland Mauritius ter aarde te kunnen bestellen. De zeelui hielden het meevoeren van het lijk voor de oorzaak van de tegenwinden, hoezeer men hun ook verzekerde dat niet de dode lichamen, maar de levende en hun zonden, de ware oorzaak waren van deze goddelijke straf.
>
> Fragmenten in dit artikel zijn naar de originele zeventiendeen achttiende-eeuwse teksten vertaald in modern Nederlands. Ze werden eerder gepubliceerd in Vibeke Roeper en Roelof van Gelder, *In dienst van de Compagnie. Leven bij de VOC in honderd getuigenissen*.

Gedurende de twee eeuwen dat de VOC bestond, overleden ruim 130.000 mensen in dienst van de Compagnie aan boord van een VOC-schip, ergens

op zee. Ziekte, ongelukken en straffen waren, in die volgorde, de belangrijkste doodsoorzaken. De sterfte op zee was bijna driemaal zo hoog als de sterfte aan land. De VOC-dienaren wisten dat, en toch vertrokken elk jaar weer een paar duizend mannen voor een maandenlange reis. Want de zee was weliswaar ontzagwekkend en angstaanjagend, maar het was ook de enige weg naar snel fortuin.

*Vibeke Roeper (1965) is historisch letterkundige. Zij publiceert sinds 1991 over historische reizen en reisverslagen. In 2002 schreef zij samen met Roelof van Gelder* In dienst van de Compagnie. Leven bij de VOC in honderd getuigenissen *(Amsterdam 2002). In hetzelfde jaar verscheen van haar hand* Zwarte peper, scheurbuik. Kinderen op reis met de Verenigde Oost-Indische Compagnie *dat als beste informatieve kinderboek van 2002 werd bekroond met een Zilveren Griffel*.

**Marcel R. Wernand**

## *De kleur van de zee*

**I**n de zeventiger jaren werd een satelliet met aan boord een kleurenscanner[1.] in een baan om de aarde gebracht om door middel van kleurenopnames vanuit de ruimte[2.] de kustzones te bestuderen. De eerste opnamen waren fantastisch en verbazingwekkend. De kleurenopnamen gaven voor het eerst een goed beeld van de in ons kustwater aanwezige slibpatronen en planktonbloeien. Seizoensvariaties van deze parameters, bepalend voor de kleur van het water, konden nu over grote oppervlakten in kaart gebracht worden.

Tegenwoordig verbazen wij ons al lang niet meer over deze gedigitaliseerde kleurenbeelden van ons aardoppervlak, opgenomen vanuit satellieten die zich ver boven ons verplaatsen, in steeds ijler wordende lucht. We verbazen ons hoogstens over de techniek waarmee de opname tot stand kwam - de opname zelf vinden we minder interessant. We absorberen de beelden *remotely sensed*[3.] vanuit de ruimte via onze computers en televisiesets.

Tegenwoordig meten we bij wetenschappelijk marine-optisch onderzoek de kleur van het water met geavanceerde spectrale radiometers[4.] en leggen deze in gedigitaliseerde vorm vast. We ‘proeven’ de kleur niet meer, maar horen deze alleen nog maar in de vorm van een getal, behorende bij de golflengte; 400nm (blauw)[5.] of 500nm (groen) [zie figuur 1 voor het kleurenspectrum met bijbehorende golflengte].

Reeds ver vóór onze tijd intrigeerde de immer veranderende kleur van meren en zeeën menig reiziger. In de loop van de jaren dat ik mij met de kleur van water bezig houdt, ben ik mij er meer en meer in gaan verdiepen hoe de vroegere wetenschap tegen dit fenomeen aankeek.

In wat volgt hoop ik u, lezer, te enthousiasmeren als u erop uit trekt naar meer of zee. Want de kleur van het water is te vergelijken met de kleuren van de schitterendste mineralen en edelstenen. Kijk op een garnalentocht over de Waddenzee eens naar het water en geniet van de olivijne kleur! Kijk eens over de rand bij de pier van Ville-Franche sur Mer aan de Middellandse Zee en zie de aquamarijne tint. Wandel over de klippen bij Cap Gris Nez en geniet van de turkooise kleur van het water dat door het Nauw van Calais stroomt. En kijk op weg naar Miami vanuit het vliegtuig naar buiten, waar je duidelijk de kleur azuriet van de Sargasso Zee kunt zien. Of breng een bezoek aan de ‘Grotta Azurra’ op Capri, een eiland in de schaduw van Napels, en ervaar binnen de blauw gekleurde vijver met een plafond gemaakt van *lapis lazuli*.

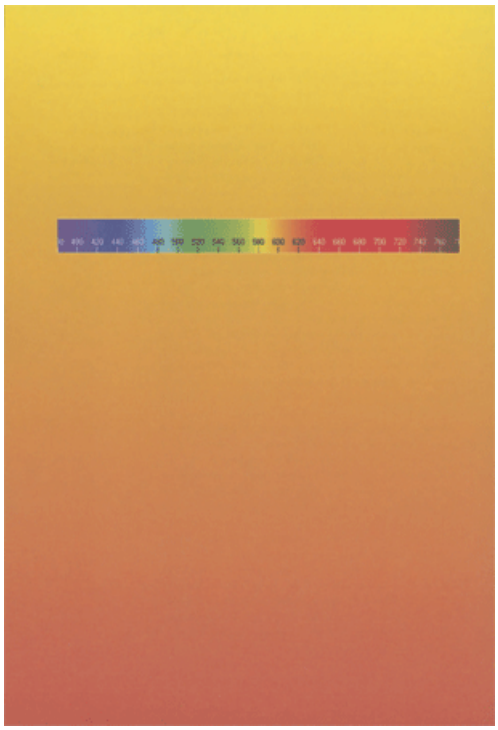
1. NASA's CZCS = Coastal Zone Color Scanner
2. De satelliet draait om de aarde van pool tot pool op een hoogte van 700 km.
3. Gemeten op afstand.
4. Een instrument dat in verschillende banden het kleurenspectrum opneemt. Van het water, in het water of van het ingestraalde zonlicht.
5. Nm = nanometer = $10^{-9}$ meter. De golflengte van het licht (lambda) wordt uitgedrukt in nm. Het zichtbare licht bevindt zich ruwweg tussen 400nm en 700nm (blauw en rood)

## *Goethe*

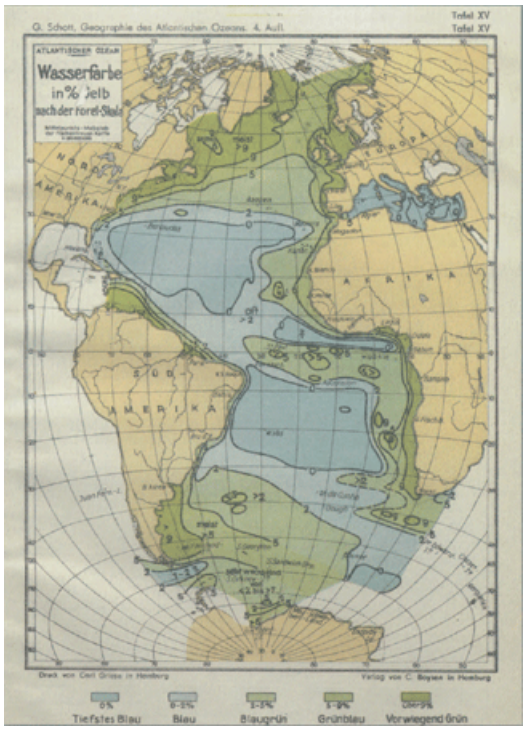
Het begon allemaal na het lezen van een passage in Goethes *Reis naar Italië*. Goethe was een expert in het opsporen (en ontrafelen) van het detail. Hij bezocht in 1787 Sicilië en liet zich op deze kortstondige zeereizen (Napels-Palermo en Messina-Napels) het wonderlijke spel tussen licht en zee en de hieruit voortkomende kleuren welgevallen. Steeds weer verbaasde hij zich over de kleurenpracht van het door de zon beschenen water. Op dinsdag 3 april 1787, net voor binnenkomst in Palermo, schreef hij: 'Wij waren verrukt over den aanblik van de nauw bewogen zee, die nu als een heldere vijver voor ons lag; Kniep [zijn vriend en illustrator, MW] betreurde het dat alle kleuren van zijn palet niet voldoende waren om deze harmonie weer te geven'. Een dag later verbaasde Goethe zich, turend over de zee, ook over het feit dat door de combinatie van de noordelijke ligging van Palermo en de kust ter plaatse het onmogelijk was de reflecties van de grote hemellichamen op de golven waar te nemen. Op vrijdag 11 mei verliet Goethe het eiland via Messina. Ondanks zijn zeeziekte had hij nog het vermogen om te genieten van de kleuren van de zee. Op zaterdag 12 mei schreef hij: 'De gehele hemel was met een witachtig neveldek overtogen, waardoor de zon, zonder dat men haar vorm kon waarnemen, de zee belichtte, die de prachtigste hemelsblauwe kleur had aangenomen die men zich maar bedenken kon.' In zijn *Entwurf einer Farbenlehre* (1810) bekritiseert Goethe de toenmalige opstelling van sommige wetenschappers betreffende de kijk op en verklaring van natuurlijke fenomenen. 'Mensen houden zich liever bezig met een algemeen theoretische opvatting en maken zich er van af middels de één of andere verklaringswijze van fenomenen zonder zich de moeite te getroosten het afzonderlijke te leren kennen en vervolgens een geheel op te bouwen.'

In de tijd dat ik Goethe's *Reis door Italië* las, kreeg ik, beroepsmatig, een databestand in handen over de kleur van de wereldzeeën. De dataset bestond uit metingen gedaan met de Forel/Ule schaal[6.] [zie figuur 3]. Deze schaal, die bestaat uit een door menging van chemische vloeistoffen verkregen blauwe tot bruine kleur, is uitgevonden door François Alphonse Forel, een wetenschapper die zich een groot deel van zijn leven bezig hield met het bestuderen van het Meer van Genève, ofwel het Lac Léman. De Duitse schrijver, dichter en wetenschapper Goethe en de Zwitserse onderzoeker Forel[7.] hadden een groot vermogen gemeen om het alledaagse te observeren en dit tegelijkertijd te verklaren. Waterkleur is zo'n alledaags fenomeen. Wanneer we de kleurenverschijningen van natuurlijk water bekijken, relateren wij *blauw* aan de oceaan, *bruin* aan bijvoorbeeld de rivier, *zwart* aan een plas of poel en het *doorzichtige* (volgens Goethe is doorzichtigheid de eerste graad van troebelheid[8.]) aan regendruppels. De kleur van in de natuur voor-

6. Een schaal met 21 buisjes gevuld met een chemische oplossing. Blauw = I, Groen = Ven Bruin = XXI.
7. Tijdens zijn onderzoek aan het Meer van Genève bedacht hij het woord *limnologie* (de oceanografie van het meer)
8. 'das Durchsichtigste selbst isst selbst schon der ersste Grad des Trüben'



figuur 1: Het kleurenspectrum tussen blauw en rood (380-780 nanometer).




figuur 2: De kleur van de zee volgens de Forel/Ule schaal [uit: *Geographie des Atlantischen Ozeans, Farbe und Salzgehalt des Oberflächenwassers* van Gerhard Schott, 1944].

komend water is niet alleen afhankelijk van de hierin aanwezige stoffen, maar wordt mede bepaald door invloeden van buitenaf zoals zon, bewolking, bodemsamenstelling en omgeving (rotspartijen). Deze kleurenver-schijningen noemen we daarom treffend schijnbare of apparente kleuren. Vroegere benamingen voor deze empirische bevindingen waren ‘colores adventicci’ (Boyle), ‘colores imaginarii en phantastici’ (Rizetti), ‘couleurs accidentelles’ (Buffon) en ‘vitia fugitiva’ (Hamberger). Volgens Darwin hebben we hier te maken met ‘occular spectra’. Het meest van toepassing op de bijzondere kleur die de zee of het meer kan aannemen vind ik de Buffon's aanduiding ‘couleurs accidentelles’.

Goethe's zienswijze betreffende de kijk op en verklaring van natuurlijke fenomenen, zoals bijvoorbeeld de kleur van natuurlijk water, gold toen, en geldt naar mijn mening zeker nu nog in een tijd waarin de beschrijvende wetenschap nauwelijks nog bestaat.

## *Francis Bacon*

In zijn *Sylva Sylvarum*, uitgegeven in 1631, wijdde Sir Francis Bacon een klein hoofdstuk aan observaties van de kleur van de zee en andere soorten water. Letterlijk schrijft hij: ‘Zeewater en ook andere wateren in beweging worden zwartachtig, in rust worden zij lichter. Indien zonnestralen het wateroppervlak binnendringen zullen deze zich niet langer in een rechte lijn bewegen maar door middel van het constant bewegende oppervlak zich verplaatsen in de meest onduidelijke richtingen. Het tegenovergestelde doet zich voor indien het wateroppervlak zich in volkomen rust bevindt. In dit geval wordt de transparantie vergezeld door iets witachtigs’. Bacon maakt hier een vergelijk tussen vlak en ruw water met respectievelijk een spiegel gemaakt van glas ingelegd met bladtin of kwik (lichter) en met een simpele spiegel van tin (donkerder).

Wanneer we, aangeschoven aan een achttiende-eeuws banket, na enige karaffen rode wijn, onze tafelgenoot de vraag stellen waarom de zee blauw is, is een ongemakkelijk antwoord het resultaat. De aangesproken wetenschapper verklaart dat er hier waarschijnlijk sprake is van de weerspiegeling van de blauwe hemel in de golven. Een paar glazen verder vragen we hem of puur water kleurloos is, in tegenstelling tot het net genuttigde smakelijk karmijnrode vocht. Ook nu is het antwoord ontwijkend: het is immers erg moeilijk om puur water te maken. Maar water in de vorm van regendruppels is waarschijnlijk het meest puur en dat is toch echt kleurloos. Gelukkig zorgt de wijn ervoor dat we het vage antwoord snel vergeten

In de tijd van het betreffende banket waren er kleurenschalen noch andere instrumenten om de kleur van meer en zee vast te leggen. Toch was het zo dat, tijdens zeegaande expedities, deze kleur visueel werd vastgelegd. Basisbegrippen als blauwachtig, troebel, doorzichtig, kleurloos of melkachtig vinden we in oude scheepsjournalen terug. Was men in de tijd van het banket nog geïntrigeerd door de kleur van water, vanaf het begin van de negentiende eeuw zal stapsgewijs de oorzaak van dit fenomeen ontrafeld worden.

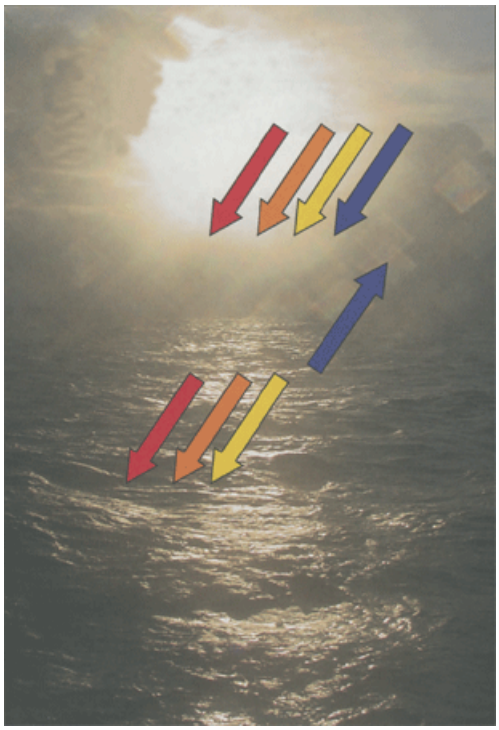
## *Intermezzo*

> Een mede bepalende factor voor de apparente kleur is de helderheid van water. Een van de oudste observaties beschrijft de doorzichtigheid of transparantie van zeewater en is opgetekend door ene kapitein Wood[9.] in 1676 in de nabijheid van Nova Zembla. De kapitein beschreef de ligging van mosselbanken op een diepte van zo'n 80 Faden[10.], gezien als een donkere plek in een witte achtergrond (de zanderige bodem). Tegenwoordig weten we dat dit een fenomenale zichtdiepteregistratie was. Sinds het eind van de negentiende eeuw wordt de transparantie van water gemeten door middel van een witte schijf met een diameter van 30 centimeter en in geval van een zeer heldere oceaan een schijf van 2.5 meter. De diepte waarop de schijf, neergelaten in het water, uit het zicht verdwijnt noemt men Secchi-diepte[11.].
> Het Secchi-diepte record van 84 meter uit 1987 staat op naam van een groep wetenschappers waaronder de Nederlanders Gieskes en Veth, aan boord van het Duitse onderzoekschip 'Polarstern' op expeditie in de Zuidpool. Uit berekeningen blijkt dat op ongeveer drie maal deze Secchi-diepte nog 1% van het ingestraalde zonlicht aanwezig is. In dit geval komen we uit op een 1%-diepte van 252 meter. Vergeleken met de diepte waarop Wood zijn observatie deed zou men zich voor kunnen stellen dat zwarte mosselbanken tegen een witte achtergrond te onderscheiden zijn, al blijft 80 Faden of 146 meter behoorlijk diep.

Transparantie en kleur zijn onlosmakelijk aan elkaar verbonden. Is zeewater alleen zout water en bepaalt deze substantie de kleur? Dragen organische (al dan niet opgeloste) en anorganische bestanddelen bij aan de apparente kleur en transparantie van zeewater? Zijn het de hierin voorkomende deeltjes en of opgeloste stoffen die de apparente kleur veroorzaken? Speelt absorptie en verstrooiing (resp. figuur 5a en 5b) van invallend licht (I) een rol of is de blauw uitziende oceaan niets meer dan een reflectie van de blauwe hemel? Hierbij moeten we ons ook realiseren dat de kustwateren gevoed worden door (troebele) rivieren, die op hun beurt weer gevoed worden door beken en meren.

9. naar Boguslawski 1884
10. 1 Faden (vadem): 1.83m
11. De Secchi-schijf (genoemd naar zijn schijnbare uitvinder de Italiaanse astronoom 'Padre' Secchi)

figuur 3: De Forel/Ule kleurenschaal (I t/m XXI) waarmee eind 19e en in de 20e eeuw de kleur van water vastgelegd wordt. [inzet; François Alphonse Forel, 1841-1912]

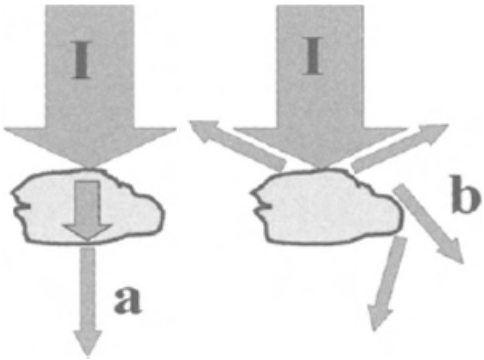


figuur 4: Als alleen het fenomeen van verstrooiing verantwoordelijk zou zijn voor de blauwe kleur van de zee dan zou gedurende zonsopgang en - ondergang (de rode kleur van het invallend licht overheerst) het doorgelaten licht geel, oranje of rood moeten zijn. Dit is allerminst het geval!

NATUURKUNDIGE
BESCHRYVING
DER
ZEËN,
DOOR
LODEWYK FERDINAND
GRAAVE VAN MARSILLI,
Lid van de Koninglyke Academie der Weetenschappen te Parys.
MET PLAATEN.
In 's GRAVENHAGE, by de COMPAGNIE.
MDCCLXXXVI.

Plaat 1a: De titelpagina van de in 1786, by de Compagnie te 's Gravenhage, uitgegeven Nederlandse vertaling (van D. le Clerc met een voorwoord van Herman Boerhave) van Marsilli's *'Histoire Physique de la Mer, seconde partie, de son eau'*.

Plaat 1b: Neptunus met drietand ter illustratie van Marsilli's *Histoire Physique de la Mer, seconde partie, de son eau'*.




figuur 5a + 5b: Verzwakking van een doorgaande lichtbundel (I) door absorptie (a) van, en verstrooiing (b) aan een deeltje

Een bosven kan er helder uitzien terwijl de kleur bruingeel (coca-cola) is. Een rivier kan troebel en bruin van kleur zijn. De kleur van de zee varieert van aquamarijn tot olivijn, van azuriet tot smaragdgroen. Het water stromend door Het Kanaal kan een turkoois uiterlijk vertonen (melkachtig blauwgroen). Het Noordzeewater kan donkerblauw, blauwgroen, groen en bruin van kleur zijn. Tijdens de algenbloei[12.] langs de kust zien we na een paar meter wadend in zee onze voeten niet meer door de algendeeltjes, het water heeft een groenige kleur. Aan het einde van de algenbloei zien we dezelfde voeten vaag door een bruinige waterkolom. Wat is de oorzaak van deze kleurverandering? Zorgen verrottende algencellen voor een bruine verkleuring van het water of is de Noordzee vervuild? De Middellandse Zee ziet er altijd helderblauw uit. Is dit dan een teken van zuiverheid? Dit samenspel tussen transparantie en kleur verbinden we gauw met een waterkwaliteit aanduiding. De voor de hand liggende gedachte dat blauwhelder water voor schoon staat en bruintroebel voor smerig is echter onjuist. Als voorbeeld noem ik een chemische fabriek die zijn afvalwater in zee loost. De chemische verontreinigingen kunnen al het leven in het water in de omtrek van de lozing vernietigen. Het water zal een blauw helder uiterlijk krijgen. Een gezonde zee met genoeg voedingsstoffen zal rond april/mei een grote planktonbloei opleveren, die wij badgasten, pootje badend, als troebel en vuil ervaren.

## *Comte de Marsilli*

Louis Ferdinand Comte de Marsilli begon in 1706 met zijn onderzoek naar de fysische grootheden, waaronder de kleur van het zeewater, van de Golf van Lyon. In zijn *Histoire physique de la mer*, dat in 1711[13.] in het Italiaans werd gepubliceerd, schrijft hij: ‘De kleuren zijn wezenlijk, permanent of toevallig en apparent veroorzaakt door diverse reflecties. Om de transparantie van deze substantie te onderzoeken moeten wij het bekijken in een glazen vaas buiten de invloed van enige reflectie, want het zijn juist deze reflecties

12. eerste bloei april/mei, tweede bloei augustus/september
13. Een Nederlandse vertaling van Marsilli's werk verscheen, gelijk het origineel, bij de Compagnie te Amsterdam, maar pas in 1786.

die de veronderstelde kleuren van het medium veroorzaken'. Voor die tijd een briljante opmerking. Andere onderzoekers schreven nu juist deze kleur toe aan de reflectie van de hemel op het wateroppervlak. De kleur van het watermonster observerend verwoordde Marsilli in zijn aantekeningen als 'troebel' en 'gelijk de tint van as' (zie plaat 2a). Keek hij door de waterkolom heen naar de bodem, in de heldere gedeeltes van de Golf, dan zag hij een apparent blauwe kleur. Zowel *in-situ* als ook *in-vitro* werden de kleurenimpressies van de diverse geografische posities in de Golf van Lyon (zie plaat 2b) in tabel gebracht. Zijn waterkleuraanduiding varieerde tussen troebel, melkachtig, normaal (wat dit dan ook betekende) en vaag blauw.

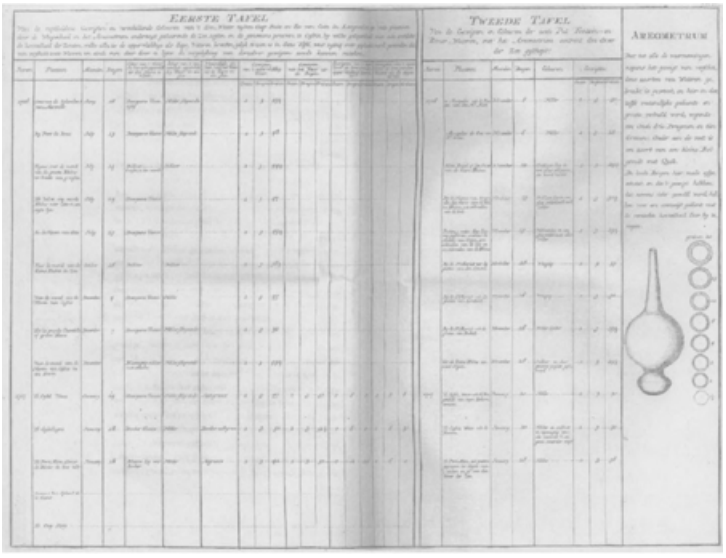
Het wetenschappelijke onderzoek betreffende de waterkleur, op Marsilli's wijze, zal die eeuw niet meer voorkomen. Hooguit worden tijdens zeegaande expedities losse aantekeningen met betrekking tot het beschreven fenomeen gemaakt. Von Boguer, onderweg naar Zuid-Amerika (1735-1744), beschreef een wit zanderige bodem op zo'n veertig meter diepte. Een zekere kapitein William Scoresby beschreef rond dezelfde tijd de ongelofelijke helderheid van de Spitsbergen Zee.

Een van de meest inspirerende titels betreffende het onderwerp verscheen in 1815 onder de naam *Gemälde der Ostsee* van de Fransman Catteau-Calleville - een fysisch, geografisch en historisch retrospectief betreffende de Baltische Zee. In een hoofdstuk over kleur, spiegelingen en fosforescentie beschrijft hij de onwerkelijke helderblauwe kleur van deze zee. Verder neemt hij waar dat bij optrekkende zeemist, in combinatie met de zonnestralen, er een diversiteit aan waterkleuren ontstaat.

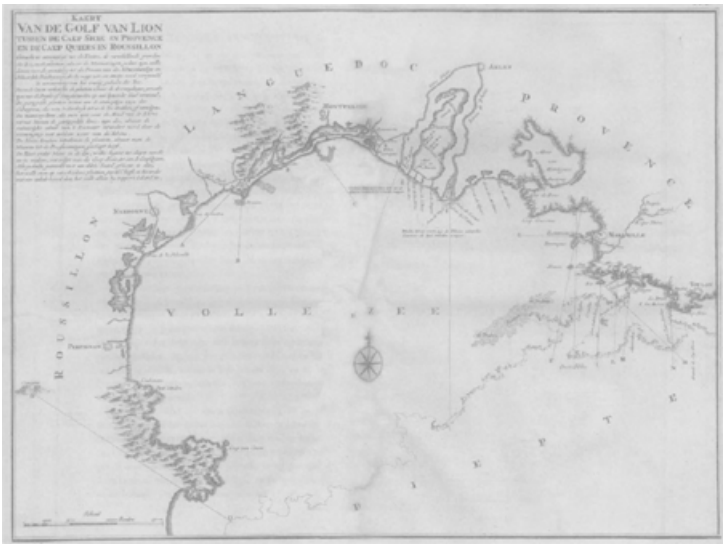
## *Sir Humphry Davy's laatste reis*

Laat in de achttiende eeuw werd gedacht dat regenwater het meest pure water was dat in de natuur voorkwam. Hierna volgde smeltende sneeuw en gletsjerwater. Tijdens één van zijn vele reizen door de Franse Alpen probeerde Humphry Davy door middel van een experiment op een 'blauw' ij smeer op de Mont Blanc het groen van de zee verklaren. Hij vermengde verschillende hoeveelheden jodium met smeltend water boven op de dikke ijslaag. Bij oplopende concentraties zag hij vervolgens een kleurverandering van donkerblauw naar groen, het groen van de zee, naar het groen van gras en naar geelgroen. Het was dus mogelijk dat de in meer of mindere mate aanwezige halogenen[14.] de groene verkleuring van de zee veroorzaakten (de verkleuring van blauw naar groen door toevoeging van jodium klopt, maar is geen goede verklaring voor het groene uiterlijk van sommige kustwateren). Het viel hem ook op dat bij onderzoek aan water afkomstig van andere alpine meren alleen de hooggelegen meren een azuurblauw uiterlijk ver-

14. Jodium en/of broom




Plaat 2a. Tabel met o.a. de waterkleur en transparantie (kolom 5-7, eerste tafel) van de Golf van Lyon uit het in 171 I in het Italiaans verschenen *Natuurkundige beschrijving der zeen* van Louis Ferdinand Comte de Marsilli (de Nederlandse vertaling is uit 1786).




Plaat 2b. Kaart uit 1706 (Nederlandse vertaling uit 1786) van de door Louis Ferdinand Comte de Marsilli onderzochte Golf van Lyon.

toonden. Gedurende zijn klim merkte hij dat de lager gelegen meren vegetatie bevatten en een groen uiterlijk vertoonden, net als kustwater. Davy noteerde: ‘Het feit dat water binnendringt in de plantstructuur en rotting veroorzaakt geeft het water een groene, ja zelfs groengele verkleuring’. In detail noteert hij zijn verdere bevindingen over rivieren: ‘Ja, zelfs nadat zij hun onreinheden (zwevend materiaal) hadden afgegeven na het doorkruisen van een meer behoudt de rivier zijn tint’.

In 1829, het jaar voor de 51-jarige Davy sterft, verschijnt zijn laatste artikel ‘Waarnemingen betreffende de kleur van water en de tinten van de oceaan’, opgetekend tijdens zijn reizen naar Frankrijk, Zwitserland en Ierland. Een paar uitspraken van Davy wil ik u niet onthouden: ‘Ik geloof er niet in dat het in mineralen geïmpregneerd water het overige water zijn kleur geeft’. En: ‘Ik geloof ook niet dat kleine beken een groen of gele tint aan nemen vanwege de hierin aanwezige ijzerhoudende afzettingen.’ Verder: ‘Kalk en kalkafzettingen beïnvloeden alleen de transparantie en nimmer de kleur.’ En ten slotte: ‘In water voorkomende zoutkristallen, van nature wit, hebben geen invloed op de kleur van dit water’. Na later zou blijken had Davy gelijk.

## *Intermezzo*

> Tot aan Davy's tijd zijn er verklaringen gezocht voor de diverse kleuren die de zee, het meer of de rivier konden aannemen. Voor de groene kleuren gold min of meer als oorzaak (rottend) plantaardig materiaal (*waar*), of de aanwezigheid van halogenen: blauw en geel maakt samen groen (*niet waar*). De geelbruine verkleuring zou veroorzaakt kunnen worden door ijzerhoudende afzettingen (*mogelijk*). Maar een verklaring voor de blauwe kleur van het puurste water, in vaste zowel als vloeibare vorm, was nog niet gevonden. Aanduidingen van diverse onderzoekers en ontdekkingsreizigers voor het helderste en blauwste oceaanwater waren ultramarijn (Poolzee), het fijnste indigo of hemelsblauw (Middellandse Zee) en levend azuur (Atlantische Oceaan).

## *Couleur de trance*

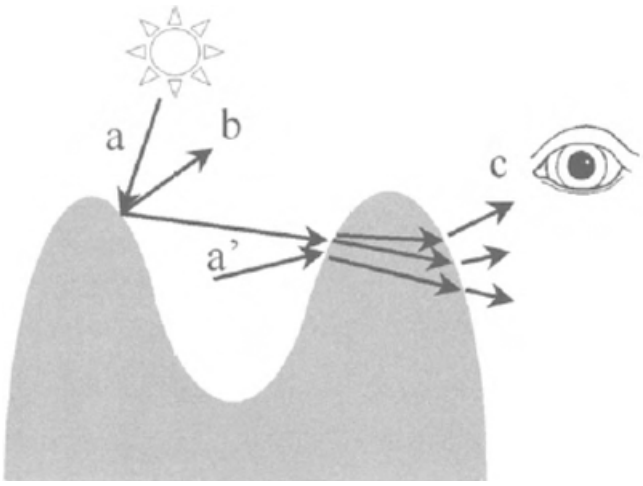
De Duitse wetenschapper Von Arago schreef in een in 1838 verschenen publicatie: ‘De verschillende kleuren van de zee kunnen alleen ontstaan door de vermenging van verschillende watertypen met ieder hun apparente kleur of door een combinatie van water- en bodemkleur.’ Water als zodanig was toen één van de meest onderzochte substanties. Mineralogen, fysici en chemici deelden de stelling dat zonlicht door water werd doorgelaten maar ook werd gereflecteerd. Dat het gereflecteerde licht als blauw in het oog verscheen was bekend, maar waarom het doorgelaten licht een predominant

groene kleur bezat was in het geheel nog niet duidelijk. Von Arago:'We kunnen een golf vergelijken met een prisma' (zie figuur 6). Hierbij moeten we ons realiseren dat deze onrealistische kleurverandering mede veroorzaakt wordt door contrastveranderingen. Von Arago noemt dit fenomeen de *Schnittfarbe, couleur de trance* of *edge colour* van het water. Vergelijk het met het kijken door een stuk helder glas: wanneer je daar loodrecht door kijkt, lijkt het doorzichtig, maar kijkend vanaf de zijkant verschijnt er een groene kleur (zacht glas).

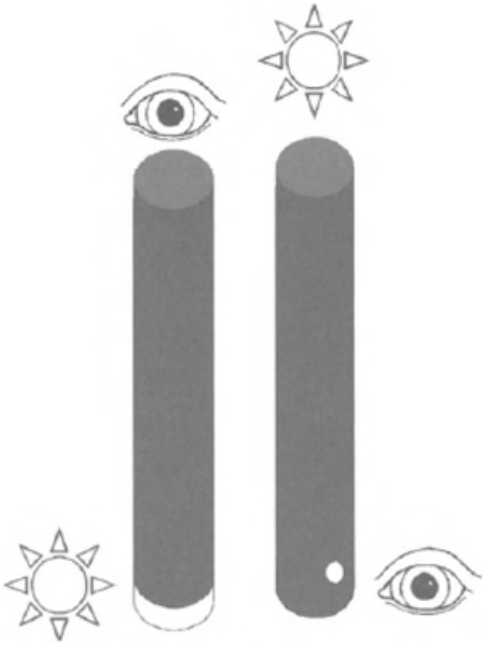
Midden negentiende eeuw publiceert R. Bunsen een stuk over pseudo-vulkanische verschijningen op IJsland. Geïnspireerd door de aquamarijne kleur van het hete bronwater bedacht hij zich dat chemisch puur water niet kleurloos was, zoals zo velen aannamen. 'Puur water heeft eigen blauwe kleur en deze "eigen kleur" is alleen dan te zien wanneer we door een waterkolom van zekere hoogte kijken'. Om deze uitspraak wetenschappelijk te onderbouwen liet hij twee glazen cilinders van twee meter lang en twee duim breed vervaardigen. Na de onderste openingen voorzien te hebben van een kurk werd aan de binnenkant van de cilinders zwart teerdoek aangebracht. Bij één cilinder werd aan de onderkant een spleet van 0.5 duim open gehouden en bij de ander een kleine ronde opening om doorheen te kijken [zie figuur 7]. De cilinderbodem werd voorzien van een paar stukjes wit porselein en vervolgens werd de cilinder gevuld met het zuiverste water. Zonlicht kon op twee manieren worden binnengelaten, door een spleet aan de onderkant of door de opening aan de bovenkant. De kleur van het porselein werd bekeken door of de bovenste opening [figuur 7, links] of door het venster aan de onderkant [figuur 7, rechts].

Bij beide observatietechnieken verscheen het porselein apparent blauw. Wanneer de lengte van de cilinders verkleind werd, verdween deze blauwe kleur. Dus het puurste water waar het licht diep genoeg in kan doordringen verschijnt aan ons als blauw. We kunnen dus stellen dat de 'eigen kleur' van water blauw is. De verklaring hiervoor liet nog een tiental jaren op zich wachten.

Dan was er nog Wallmann die, in een redactioneel stukje verschenen in 1869, in het blad van het Berlijns Geologische Genootschap geprezen werd om zijn uitmuntende wetenschappelijke werk betreffende alpinemeren. In een uitgebreid artikel, verschenen in 1868 in het jaarboek van de Österreichischen Alpen-Vereins doet hij verslag van zijn onderzoek naar het ontstaan van de kleur van deze meren. Als een ware filosoof begint hij zijn introductie: 'Na een zware trektocht door de Alpen, met zijn kleine sombere dalen omgeven door hemelhoog oprijzende rotsformaties en langs ruisende beken zullen reizigers, komende bij een open plek, met genot terugdenken aan de verschijning van een donkergroen of blauw amfitheater omgeven door sparren of door honderden vadem hoge rotsblokken'. Iets verderop




figuur 6: Met de waarnemer rechts, boven een ruwe zee domineert het doorgelaten groene licht (c) over het gereflecteerde blauwe licht (b). Zonlicht (a) reflecteert via een achterliggende golf (a').



figuur 7: De twee meter lange glascilinders van Bunsen met op de boden stukjes wit porselein (links belichting door de spleet op de bodem en het porselein observerend vanaf de bovenopening; rechts: belichting door de bovenopening, het porselein observerend door het onderste venster).

## Tabel I

| BLAUW | | GROEN | | |
|---|---|---|---|---|
| *Helder* | *Diffuus* | *Blauwgroen* | *Appelgroen* | *Geelgroen* |
| Azurit | Indigo | Dioptas | Heliotrop | Serpentin |
| Kupfer-vitriol | Ultramarin | (Kupfersmaragd) | Strahlstein | |
| Saphir | | | | Epidot |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Blaues Steinsalz | Lasurstein | Smaragd | |
| | | Malachit | Olivin |
| Beryll | Türkis | Chrysopras | Nephrit |

vergelijkt hij een meer met een huisvrouw (let wel: in een wetenschappelijke publicatie). Hij verklaart: ‘Zij verschijnt ons normaal als zacht, genegen en stil, het serene in rust zijnde blauwgroene meer, soms maakt ze ons bang en ongemakkelijk door haar excentrische en grillige prikkelbaarheid, bij storm het donkere onheilspellende meer’. In het hoofdstuk betreffende de kleur van alpinemeren stelt Wallmann dat lucht en water op dezelfde manier op licht reageren; beide zijn kleurloos en transparant, echter vertonen pas kleur wanneer we ze door grotere hoeveelheden bekijken. Als voorbeeld geeft hij het waarnemen van een blauwe waas wanneer we door grote luchtmassa's (van afstand) naar verafgelegen objecten kijken. Ook nam hij kleurveranderingen waar kijkend naar en door gletsjerijs.[15.] Een verklaring voor deze verkleuringen was nog niet gevonden. Duidelijk was wel dat verstrooiing van (zon-) licht hierbij een rol speelde en dat verkleuringen niet werden veroorzaakt door een in het medium aanwezige kleurstof.

## *Intermezzo*

> Het was een waar genoegen het werk van Wallmann te lezen. De wetenschapper, maar vooral ook naturalist, had een open oog voor de schoonheid van water in al zijn vormen en verschijningen. Aan het eind van zijn notities aangaande de kleur van vele onderzochte meren filosofeert hij over de vele vreemde maar fantastische kleurnuances die hij aantrof. Zo'n anderhalve eeuw later hebben we alleen nog oog voor de numerieke waarden die hyper-spectrale[16.] *ocean* - en *coastal colour* metingen ons opleveren.[17.] Veelal nemen we de kleur van water niet meer bewust zintuiglijk waar. Water is of blauw of groen!

In de meeste negentiende-eeuwse publicaties betreffende het thema kleur en water houdt men zich meer bezig met het beschrijven en vastleggen van de waterkleur dan met vinden van een theoretische verklaring voor het ontstaan van deze kleur. Een paar onderzoekers komt er echter dicht bij.

Onderzoekers zoals de Engelsman Tyndall en de Fransman Soret deelden rond 1870 het idee dat (terug-)verstrooiing van licht in vloeistoffen meer wordt beïnvloed door hierin voorkomende ‘vreemde’ deeltjes dan door de moleculen van deze vloeistoffen (Tyndall op 20 oktober 1870 in *Nature*: ‘The guesswork of 13 years ago has become the truth of today’). Dit in tegenstelling tot de Fransman Lallemand die

15. Gletsjers hebben een wit uiterlijk. Hoewel, kijkend in en door gaten en spleten zullen we hetzelfde ervaren als wanneer we in de diepte van een meer kijken. De eerste paar meter is de kleur zwak groen, zoals de kleur van ondiepe beekjes. Bij iets diepere spleten nemen we een meer uitgesproken groen waar. Des te dieper we in de waterkolom kunnen kijken, des te meer blauw de overhand krijgt. Vlak voor de totale verdwijning van kleur (zien we als zwart) zien we een diepe, donkere, azuurblauwe kleur.
16. Hyperspectrale of multispectrale sensor: een spectrale radiometer die een veelvuldigheid van discrete kleuren kan meten. In dit vakgebied tussen UV-A en IR, respectievelijk 350nm tot 1000nm over bijvoorbeeld 255 spectrale banden (zie spectra elders).
17. *Ocean colour* en *coastal colour* zijn algemene aanduidingen voor de kleur van oceaan en kustwater.

dacht dat de verstrooiing van licht moleculaire verstrooiing betrof.[18.] Ten tijde van het verschijnen van Boguslawski's *Handbuch der Oceanographie* in 1874 werd het meer en meer duidelijk dat niet alleen de verstrooiing, veroorzaakt door minuscule deeltjes, de kleur beïnvloedde, maar dat ook de absorptie (door moleculen en/of deeltjes) hierbij een rol speelde. Indien verstrooiing alleen verantwoordelijk

18. Beide stellingnamen waren correct.

voor de kleur van water zou zijn, dan zou het oranje en rode licht, zoals we het bij zonsopgang en zonsondergang waarnemen, in water doorgelaten moeten worden [zie figuur 4]. Dit bleek echter een onjuiste veronderstelling. Er moest nog zoiets zijn als absorptie aan watermoleculen en aan in water voorkomende stoffen. Dit effect zou mede de kleur van water bepalen. En niets is minder waar.

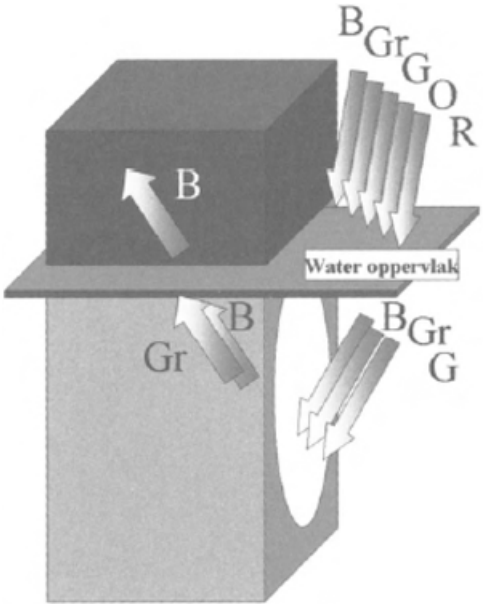
## *Intermezzo*

> De ‘Grotta Azura’ of ‘blauwe grot’ op het Italiaanse eiland Capri is misschien nog wel het sprekendste voorbeeld van wat water met de kleuren van het zonlicht kan doen. Deze grot is bijna geheel afgesloten van de buitenwereld. Door een kleine opening boven het water komt men de grot in. Eenmaal binnen in het gewelf van zo'n 60 bij 20 meter en een hoogte van 10 meter lijkt het gesteente uit puur *lapis lazuli* te bestaan. Het fenomeen van deze unieke grot met zijn blauwe verschijning is na een bezoek door de Berlijnse schilder en dichter August Kopisch in 1826 wereldkundig gemaakt. Het ons als *lapis lazuli* voorkomende gesteente binnen in de grot wordt voor het grootste deel belicht met door water ‘spectraal’ gefilterd licht. Nu weten we dat water *blauw* licht verstrooit en *geel, oranje en rood* en in mindere mate *groen* absorbeert [zie figuur 8]. In het volgende *intermezzo* wordt concreet op de specifieke eigenschapen van water ingegaan. Met de kennis van moleculaire verstrooiing en absorptie zal het duidelijk worden waarom zuiver water toch echt blauw is. Herman W. Vogel beschrijft in een publicatie uit 1875 over zijn onderzoekingen in ‘de blauwe grot’ bij Capri het gebruik van een spectroscoop voor de determinatie van de kleur van dit water. Metingen, in de grot, van het uit het water tredende licht tonen aan dat door totale absorptie de kleuren geel, oranje en rood geheel verdwenen zijn.

## *De kleurenschaal*

Eind negentiende, begin twintigste eeuw beschrijft de al eerder genoemde en gewaardeerde Zwitserse onderzoeker François Alphonse Forel [zie inzet figuur 3] de meest uiteenlopende onderzoekingen aan het Meer van Genève. In zijn driedelige limnologische monografie *Le Léman*, verschenen in 1913, beschrijft hij onder meer zijn onderzoek naar het ontstaan van de kleur van dit meer. Een van de simpelste, maar effectiefste manieren om deze kleur vast te leggen is zijn uitvinding van de Forel-schaal in 1890, waarmee de kleurnuances tussen blauw en geelgroen in elf stappen vast zijn gelegd. Twee jaar later breidde de Duitser Willi Ule de schaal uit met de groenbruin tot bruine kleuren in tien extra stappen. De totale schaal, tegen

woordig de Forel/Ule schaal [figuur 3] genoemd, bevat zodoende eenentwintig buisjes. In de annex wordt het recept van de schaal gegeven, voor het geval u op vakantie de kleur van zee of meer wilt vastleggen. In de twintigste eeuw worden de processen die ten grondslag liggen aan de (ver-)kleuring van water meer en meer begrepen. Metingen met de Forel/Ule schaal zullen echter deze gehele eeuw over de hele wereld plaatsvinden, zelfs na de intrede van de meest moderne spectrale radiometers. Figuur 2 toont de Forel/Ule contouren van de gemiddelde waterkleur gemeten in de Atlantische Oceaan zoals Gerhard Schott ze publiceerde in het in 1944 verschenen boek *Geographie des Atlantischen Ozeans*.




Figuur 7: Het principe van de 'Grotta Azura' op Capri. Zonlicht, ruwweg bestaande uit *blauw, groen, geel, oranje* en *rood* licht, penetreert het water. *Rood, oranje* en *geel* zullen het eerst worden geabsorbeerd. Van het licht dat de grot binnendringt zal uiteindelijk ook het *groene* licht door het water geabsorbeerd worden en resulteren in een overgebleven, omhoog verstrooid, blauw licht. Dit licht geeft de grot zijn wonderlijke *lapis lazuli* kleur.

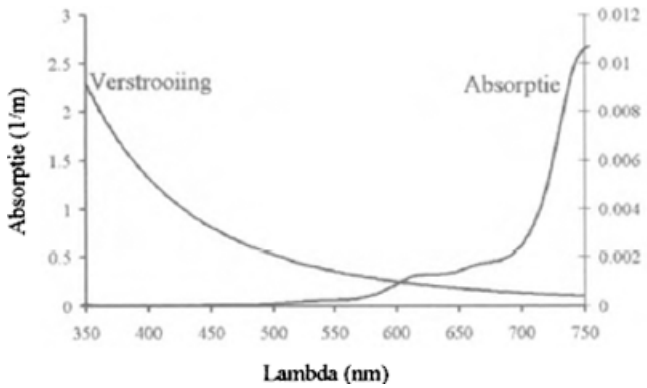
De Oostenrijker Lorenz Ritter von Liburnau stelde in 1898 in een artikel over de doorzichtigheid en kleur van het water een kleurenschaal voor, bestaande uit mineralen [zie tabel 1]. De mineralen behielden hun kleur terwijl de oplossingen gebruikt voor de vervaardiging van de Forel/Ule schaal al na enige tijd konden verbleken, met het regelmatig prepareren van nieuwe oplossingen als gevolg. De samenstelling van deze waarschijnlijk buiten hemzelf nooit gebruikte mineralenschaal wordt aan het eind gepresenteerd. Na een reis door Europa in 1921, waarbij hij ook de Middellandse Zee aandeed, werd Raman geïntrigeerd door haar prachtige opaalblauwe kleur en begon ook hij zijn onderzoek naar de verklaring van dit fenomeen. Sir Chandrasekhara V. Raman beschreef pas in 1930, in de publicatie van zijn Nobellezing, de theorie van de moleculaire verstrooiing van licht in water.

Individuele onderzoekers begonnen nu ook met de ontwikkeling van geavanceerdere optische meetinstrumenten. De massaproductie van hyper-

spectrale radiometers kwam pas in de jaren op gang net na het in de ruimte brengen van de eerste 'ocean colour' satellietsensor CZCS. Momenteel vliegen op een hoogte van 700 kilometer van pool tot pool de door NASA[19.] ontwikkelde SeaWiFS[20.] sensor en de door de ESA[21.] ontwikkelde MERIS[22.] sensor. Op deze manier wordt wereldwijd van uit de ruimte de water kwaliteit van zeeën en kustgebieden in de gaten gehouden.

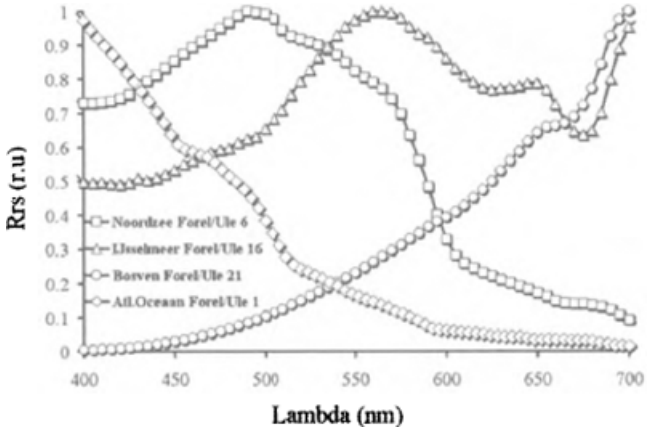
## *Intermezzo*

De verstrooiing van zonlicht in puur water wordt veroorzaakt door de watermoleculen. Dit effect is het sterkst voor het blauwe licht [zie figuur 9]. Moleculaire absorptie van puur water zorgt er voor dat het langgolvig licht (oranje/rood) het eerst verdwijnt [zelfde figuur].
Een licht aquamarijne kleur is waar te nemen na het vullen van een bad met regulier drinkwater. Wordt er echter water ontrokken door het drinkwaterbedrijf uit duingebieden dan zal het hierin opgeloste organisch materiaal zorgen voor een sterke absorptie in het blauw en het water geelbruin tot bruinig uiterlijk geven (vroeger het geval op Texel). Indien echter water verontreinigd is met bijvoorbeeld minerale deeltjes, dan zal de deeltjesverstrooiing de overhand nemen en de kleur van het onderhavige water bepalen. Indien water veel humuszuur bevat (opgelost organisch materiaal) en plantaardig plankton dan zal de uiteindelijke waterkleur een resultante zijn van de effecten van deze aanwezige opgeloste en zwevende stoffen. Zie figuur 10 voor de spectrale voorbeelden (verschillende kleuren), aangeduid als de *remote sensing reflectance*[23.], van de diverse watermassa's.




Figuur 9: De spectrale verstrooiing en absorptie van puur water gepubliceerd in 1994 door Buiteveld *et al*. Puur water is blauw.

19. National Aeronautics and Space Administration
20. Sea viewing Wide Field of view Sensor
21. European Space Agency
22. Medium-Resolution Imaging Spectrometer
23. De *remote sensing reflectance* is de ratio van het uit de water kolom afkomstige licht (terugverstrooid) en het inkomende zonlicht.




Figuur 10: Verschillende watermassa's en hun specifieke kleur. De *remote sensing reflectance* (*rrs* genormaliseerd) als functie van de golflengte.

## *Receptuur Forel/Ule schaal*

Voor de doe-het-zelver die erop uit wil trekken om de kleur van meer of zee te bepalen volgens het Forel/Ule concept volgen hier de benodigdheden. Ten eerste zijn er drie basisoplossingen nodig om door menging het kleurenpallet van de schaal te verkrijgen.

De kleurenschaal bestaat uit eenentwintig glazen buisjes met mengsels van de oplossingen blauw, geel en bruin. De groene kleur in de verhouding 35 blauw en 65 geel (Forel/Ule XI) wordt samen met de bruine oplossing gemengd om de kleurnuances tussen groen en bruin te verkrijgen. De schaal 30 × 12 centimeter (wit/opaal perspex of wit geschilderd hout) bestaat uit een witte achtergrond D en heeft aan beide kanten een handvat C. De glazen buisjes, met een diameter van tien millimeter, zijn bevestigd tussen twee strips, waarin sleuven geboord. De kleurenmeting vindt in de schaduw plaats. Vergelijk de kleur van het te onderzoeken water, kijk langs het buisje door de uitsparing in de schaal naar het water, met de kleur van de in het buisje aanwezige vloeistof, nu met als achtergrond het wit van de schaal. Tip: Laat een witte schijf (30 centimeter) tot op een diepte van 50 à 100 centimeter in het water zakken. Nu ziet men de kleur meer geprononceerd door de waterkolom boven de schijf. Op deze manier is het eenvoudiger de kleur te bepalen.

*Blauwe oplossing*:

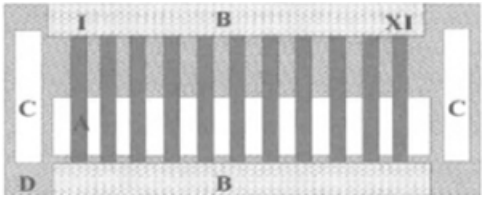
| | |
|---|---|
| Kopersulfaat: | 1 gram |
| Ammoniak: | 5 ml |
| Gedistilleerd water: | 194 ml |

*Gele oplossing*:

| | |
|---|---|
| Kaliumchromaat | 1 gram |
| Gedistilleerd water: | 199 ml |

*Bruine oplossing*:

| | |
|---|---|
| Kobaltsulfaat: | 1 gram |
| Ammoniak: | 5 ml |
| Gedistilleerd water: | 194 ml |



**Tabel 2. Mengverhouding Forel/Ule schaal voor de kleuren blauw tot groen resp. I t/m XI.**

| Oplossing | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Blauw | 100 | 98 | 95 | 91 | 86 | 80 | 73 | 65 | 56 | 46 | 35 |
| Geel | 0 | 2 | 5 | 9 | 14 | 20 | 27 | 35 | 44 | 54 | 65 |

**Tabel 3. Mengverhouding Forel/Ule schaal voor de kleuren groen tot bruin resp. XI t/m XXI.**

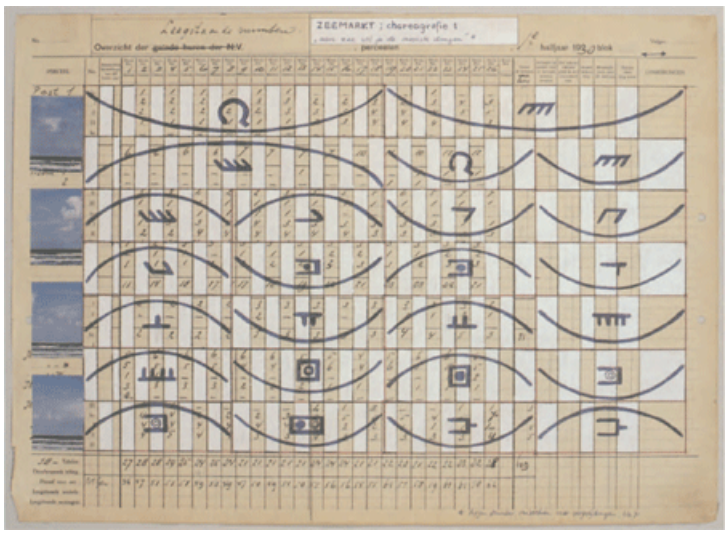
| Oplossing | XI | XII | XIII | XIV | XV | XVI | XVII | XVIII | XIX | XX | XXI |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Groen XI | 100 | 98 | 95 | 91 | 86 | 80 | 73 | 65 | 56 | 46 | 35 |
| Bruin | 0 | 2 | 5 | 9 | 14 | 20 | 27 | 35 | 44 | 54 | 65 |

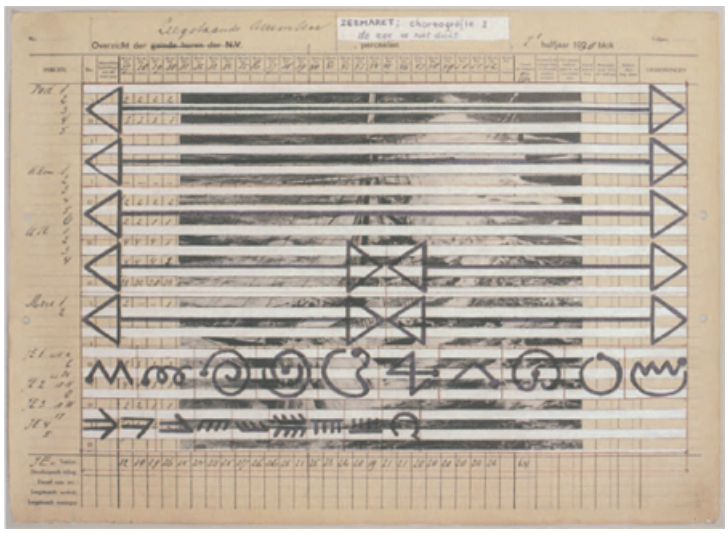
Indien het maken van chemische oplossingen een te groot probleem vormt, is het mogelijk de kleuren van de zee vast te leggen met de in 1898 door de Oostenrijker Josef Roman Lorenz Ritter von Liburnau gepresenteerde mineralenschaal (zie tabel 1 op pagina 48).

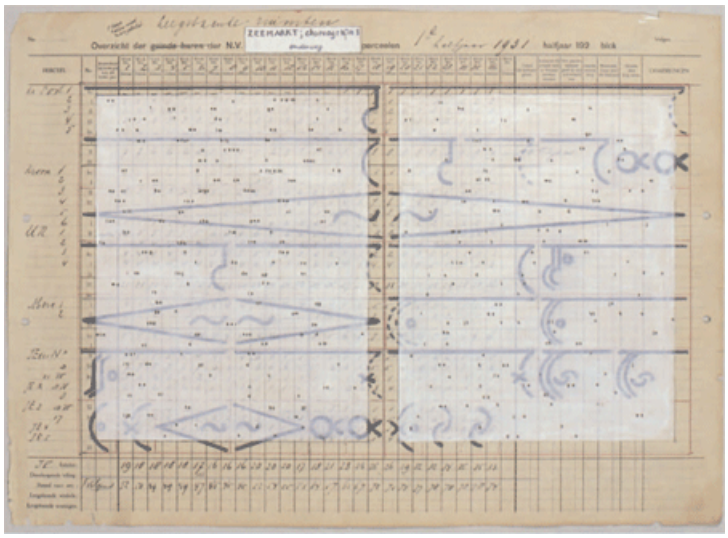
Zie voor de gebruikte literatuur bij dit artikel p. 116 en 117

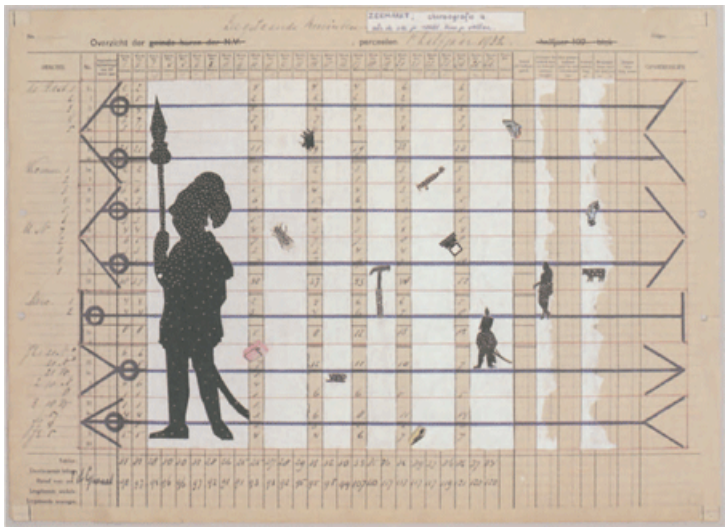
*Marcel R. Wernand werkt sinds 1977 bij de afdeling voor fysieke oceanografie van het Koninklijk Nederlands Instituut voor Zeeonderzoek (NIOZ) op Texel en houdt zich sinds 1978 bezig met onderzoek naar de kleuren van de oceaan.*

## Willem Broens, *Zeemarkt*







**August Hans den Boef**

# *De eenzame man, een eiland en de zee*
# Van Daniel Defoe tor Michiel Koolbergen of van Alexander Selkirk tot Leendert Hasenbosch

*Vijf jaar verduurde ik de blik van eeuwige*
*Dingen van eenzaamheid en het onmetelijke*
Jorge Luis Borges, *Alexander Selkirk*

**O**oit was er het verhaal over de eenzame man, het eiland en de wilde. Het verhaal dat altijd weer boeit en in steeds weer nieuwe omstandigheden wordt herschreven. Denk aan de film *Cast Away* (2000), met het door Tom Hanks gespeelde personage, dat na een vliegramp op een onbewoond eiland probeert te overleven en niet gek te worden.

Want het is vooral het verhaal over de eenzame man en de onbarmhartige zee die zijn bestaan tot dat van een gevangene maakt. De zee is immers niet de bevrijdende 'Thalassa! Thalassa!' zoals Xenofons soldaten riepen, nadat ze maandenlang door het Turkse binnenland hadden geploeterd. Het is een onafzienbare gevangenismuur. Een kwelling tegelijkertijd, want het Schip van de Bevrijding kan aan de horizon verschijnen.

De definitieve versie van het verhaal over de eenzame man is beschreven door Daniel Defoe in zijn *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York Mariner. Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an uninhabited Island on the Coast of AMERICA, near the Mouth of the Great River of OROONOQUE. Having been cast on Shore bij Shipwreck, wherein all the Men perished buth himself. WITH An Account how he was at last as strangely deliver'd bij PYRATES. Written bij Himself* (1719). Deze lange titel geef ik weer vanwege het vervreemdende effect voor de lezer uit 2004, die zich misschien afvraagt of hij over de piraten heeft heen gelezen. Nee, de piraten komen er niet in voor, die beschreef Defoe in andere boeken.

Het verhaal dat iedereen kent, zit *in* de roman en valt er dus niet mee samen. Want een groot deel van het boek speelt niet meer op het eiland, maar vertelt de nageschiedenis. Niet alleen Boudewijn Büch (*Blauwzee*, 1994) en Jacq Vogelaar (*Raster*, 2003) vonden die saai en langdradig. Ik ben het niet helemaal eens met hun observaties. Een 'daterende' lectuur van Defoe's boek die de tijd en omstandigheden en vooral de eigenaardigheden van de puriteinse auteur in ogenschouw neemt, maakt die nageschiedenis een stuk minder saai, maar daarover later.

Veel bewerkingen concentreren zich dan ook op Crusoe's eilandverblijf - ook van *Cast Away* blijken kijkers zich na een paar jaar vooral die periode te herinneren - en stoppen bij zijn vertrek met een Engels schip terug naar

huis. De bewerkers pakken hoogstens nog zijn aankomst in Londen mee, 35 jaar nadat hij is vertrokken. C. Buddingh', die het boek in de jaren vijftig in de complete versie vertaalde, vertelde later hoe onwennig men destijds reageerde: het publiek vond al die ‘toevoegingen’ van hem maar niets. Over *The Further Adventures* zegt Buddingh' net als later Vogelaar dat ze terecht in de vergetelheid zijn geraakt. Ook daarop wil ik later ingaan.

De eenzame man op een verlaten eiland - de wereldliteratuur kent oudere voorbeelden van deze thematiek dan dat van Daniel Defoe. Er zijn scheepsjournalen van iets oudere datum, waarin ook wordt gerept van schipbreuk, eilanden en honger.

Een veel oudere versie bestaat in het Arabisch. In de twaalfde eeuw schreef Hay Ibn Yaqdan, die in Granada woonde, en later in Tanger en in Marrakech, over een man alleen op een eiland, die daar de grote waarheden van het leven ontdekt die leiden tot wat hij noemt ‘het licht van God’.

En er is Alexander Selkirk. Defoe's boek is niet uit de lucht gegrepen. Het idee ervoor ontleende hij aan de belevenissen van de matroos Alexander Selkirk. Die werd in 1709 gered van het eiland Juan Fernández, westelijk van Chili, nadat hij vier jaar had geleefd op vruchten en geitenvlees. Door zich aan te passen aan de omstandigheden wist hij te overleven, anders dan Robinson die de natuur aan zich wist te onderwerpen met spullen die hij uit zijn vergane schip kon redden.

*Cast Away* lijkt het model-Selkirk te volgen. Ondanks de zon en de palmen is het eiland waarop FedEx-employé Chuck Noland (adequate achternaam) aanspoelt tamelijk onherbergzaam, met vervaarlijke golfbrekers, visjes die zich niet zomaar laten vangen en kokosnoten die erg moeilijk te kraken zijn. Ook blijkt het maken van vuur met een tondel minder makkelijk dan de neefjes Kwik, Kwek en Kwak in *Donald Duck* suggereerden. Weliswaar krijgt Noland - net als Crusoe - materiaal uit het verongelukte vliegtuig, maar dat is op een sardonische manier onbruikbaar: kunstschaatsen, videobanden, een feestjurk en noem maar op. Later blijkt hij vrijwel alles nuttig te kunnen aanwenden voor zijn *survival*. De volleybal van het merk Wilson voorziet hij van een gezichtje, zodat hij voortaan een metgezel heeft tegen wie hij kan spreken. Vier jaar later (de termijn van Selkirk) spoelt er een plastic deur aan, die hij als zeil kan gebruiken. Dan kan hij inmiddels ook heel handig visjes vangen. *Cast Away* eindigt dus via het model-Crusoe.

Neen, dan de tol die Selkirk moest betalen. Omdat hij al die tijd met niemand kon praten, had de eenzame matroos zijn spraakvermogen vrijwel geheel verloren. Hij lijkt dan ook veel minder op Robinson Crusoe of Chuck Noland dan op de verwilderde zeeman Ben Gunn uit *Schateiland* of op de Japanse soldaten die, decennia na Hiroshima en Nagasaki, op een vergeten eilandje uit de bosschages opdoken in de veronderstelling dat Keizer

Hirohito en zijn generaals nog steeds de halve wereld bezet hielden. Er is een mooi verhaal, midden jaren zeventig, van de Franse stripauteur Jacques Tardi, waarin zo'n soldaat geestelijk niet bestand is tegen het moderne Japan en terugkeert naar zijn eiland. Het doet een beetje denken aan een hoorspel van Julio Cortázar.

Al enige tijd is een eiland in de Juan Fernández-archipel herdoopt in Isla Robinson Crusoe, al heeft Defoe het expliciet over de monding van de Orinoco, zodat een eilandje in de buurt van Trinidad die naam veel meer verdient. Maar de Chilenen hoopten dat deze naam toeristen zou trekken. Cortázar laat de schipbreukeling en zijn knecht op het eiland terugkeren in het hoorspel *Adíos, Robinson* (1984). Het is erg veranderd: terwijl hun vliegtuig landt, zien ze een gebouw van tweeëndertig verdiepingen op de plaats waar vroeger de hut van Crusoe stond. Die wordt door de regering van Juan Fernandez onmiddellijk afgeschermd van de twee miljoen eilandbewoners. Zijn enige contact is Vrijdag, die een stamgenoot heeft ontdekt en wel de stad in mag. Hij heeft spijt van het 'beschaven' van Vrijdag, die gesprekken met diverse psychiaters - zelfs met Lacan - heeft gehad, de hele tijd hinderlijk lacht en terug wil naar Engeland omdat hij nu net zo eenzaam is op het eiland als bij zijn eerste bezoek. Uiteraard refereert Cortázar impliciet aan de dictatuur onder Pinochet (en hoogstwaarschijnlijk ook aan *Kuifje en de Picaros* (1976), maar dit terzijde).

Vrijdag wijst Crusoe er op dat er een verband bestaat tussen de naam Juan Fernández en het feit dat de gebouwen op gebouwen in talloze steden lijken; Juan en Fernández zijn de meest voorkomende namen in het Spaans.

## *Nederlandse Crusoe*

Een tijdlang heeft men gedacht dat *Robinson Crusoe* was gebaseerd op een Nederlands voorbeeld. Niet verwonderlijk als je bedenkt hoe groot onze culturele invloed in Engeland was ten tijde van stadhouder-koning Willem III. In 1708 - Selkirk kauwde nog rauw geitenvlees - publiceerde de Zwolse chirurgijn Hendrik Smeeks zijn *Beschyvinge van het magtig koninkryk Krinke Kesmes*. Uit het anagram Smeeks-Kesmes valt overigens al af te leiden dat het om een verzonnen geschiedenis gaat. Een deel van *Beschyvinge* vertelt hoe een scheepsjongen op de kust van het 'Zuidland' verdwaalt en zich met achtergelaten gereedschap voortaan in zijn eigen levensonderhoud voorziet. Het was met name de Amerikaan Lucius L. Hubbard die in het eerste kwart van de negentiende eeuw zijn best heeft gedaan om *Beschyvinge* als bron voor *Robinson Crusoe* te laten erkennen. Vergeefs: elke aanwijzing ontbreekt dat Defoe het werk van Smeek heeft gekend en er zijn meer overeenkomsten dan verschillen tussen beide boeken.

Smeeks wordt even aangestipt in het interessante *Een Hollandse Robinson Crusoë. Dagboek van de verbannen VOC-dienaar Leendert Hasenbosch op het onbewoonde eiland Ascension*, dat in 2002 verscheen (de auteur was inmiddels overleden).

Koolbergen gaat wat dieper in op Selkirk. Hij verhaalt hoe de Britse kapitein William Dampier in 1681 een indiaan, Will, uit haast achterliet op Juan Fernández en hem daar drie jaar later weer levend en wel terugvond. Alexander Selkirk wilde in 1704 niet vertrekken uit Juan Fernández omdat hij zijn schip niet vertrouwde en hoopte dat Dampier met een groter schip langs kwam. Dat gebeurde niet en hij zat tot 1709 op het eiland vast. Volgens Koolbergen heeft Defoe deze beide verhalen gecombineerd in de personages van Robinson en Vrijdag. Koolbergen vertelt ook hoe Defoe zijn verhalen placht op te smukken. De Engelsman bewerkte de relazen van kapiteins als Roberts en Drury (respectievelijk uit 1726 en 1729) en publiceerde in het zelfde jaar een boek over geestverschijningen.

Al deze informatie biedt Koolbergen als opmaat voor de beschrijving van zijn interessante ontdekking: Leendert Hasenbosch. Hij vond in de bibliotheek van het Amsterdamse Scheepvaartmuseum een Nederlandse Robinsonade die aan de maritieme historici was ontsnapt. Het in het Engels vertaalde journaal van de Nederlandse zeeman Leendert Hasenbosch die in 1725 als balling was achtergelaten op het eiland Ascension.

De zeeman werd gestraft voor het bedrijven van sodomie in Batavia. Hasenbosch heeft het expliciet over dit ‘misdrijf’ in zijn dagboek. Omdat hij een droom beschrijft waarin zijn partner hem kwelt, meent Koolbergen dat de passage over deze geestverschijning is toegevoegd door een Engelse bewerker. Volgens hem zou die bewerker Defoe *himself* kunnen zijn en dat lijkt niet eens onaannemelijk. Al eeuwen debatteren literatuurhistorici over de vraag wat wel en niet uit de pen van Defoe kwam. Vrijwel al zijn publicaties zijn anoniem verschenen. En waarom zouden wat minder bekende geschriften uit die tijd, die in stijl en aanpak met die van Defoe overeenkomen, ook niet door hem kunnen zijn geschreven?

Jammer dat Koolbergen in zijn voorgeschiedenis twee boeken niet noemt. Populair was *De beschryving der reizen van Volkert Evertsz. naar Oostindiën. Daar in het geen, dat hem in zijn reis bejegent is, vertoont word. Zijn erbarmelijke schipbreuk op het schip Arnhem; zijn landing aan 't eilant Mauricius. Zijn elendige staat op dit eilant, en voorts zijn weêrkeering naar Indiën, tot aan zijn weêrkoomst in 't vaderlant. Beneffens een verhaal der dingen die in de tijt van zijn verblijf in deze gewesten voorgevallen zijn. Uitgevaren in 't jaar 1655 en in 't jaar 1668 weêr in 't vaderlant gekeert* (1670). Een vertaling van een verslag dat ‘Volquard Iversen’ van zijn reizen, maakte, als *Orientalische Reise-Beschreibung* in het Duits verschenen. Het tweede is Frans Iansz. van der

Heidens *Vervarelyke schip-breuk van 't jacht ter Schelling, onder het landt van Bengale. Verhalende desselfs verongelukken, en den gruwelijken hongers-noot van 32 schip-breukelingen op zeker onbewoont eilant... Beneffens een bondige beschrijving der koningrijken van Arrakan, Bengale, Martavan, Tanaffery, &c* (1685).

Het dagboek van Hasenbosch bevat heel weinig tekst en juist daarom maakt het veel meer indruk op de lezer dan het gefingeerde journaal van Crusoe. Ascencion is een eilandje diep in de Atlantische Oceaan, ter hoogte van, maar zeer ver verwijderd van de Angolese hoofdstad Luanda. De eerste dagen die Hasenbosch op zijn onherbergzaam ballingsoord doorbrengt, wil hij liever dood. Interessant overigens dat Chuck Noland dat aanvankelijk ook wilde, maar dat hij deze wens pas aan het slot van *Cast Away*, na zijn redding, onthult.

Hasenbosch raakt diep wanhopig door gebrek aan water en behoorlijk voedsel, maar vooral omdat hij geen schip aan de horizon ziet. Uiteindelijk drinkt hij zijn eigen urine en een mengsel van het bloed en het blaasvocht van reuzenschildpadden die op het eiland in overvloed aanwezig zijn. Voor voedsel graaft Hasenbosch eieren uit de buik van levende schildpadden, die hij als zoveel zeelieden voor en na hem heeft omgekeerd. En wordt steeds zieker en zwakker.

Een fragment van het journaal was op 25 augustus 2003 te lezen in de Dagboek-rubriek van *de Volkskrant* onder de titel ‘Dorst’ (de aantekeningen van 25 tot en met 31 augustus 1725). Ik hoop dat veel krantenlezers daarop het boek van Koolbergen hebben aangeschaft.

Dat relaas is nog eens wat anders dan Crusoe die langzamerhand een comfortabel onderkomen schept uit wat er van zijn schip rest en het eiland hem biedt. ‘De ware menselijke wijsheid bestaat uit het aanpassen aan de omstandigheden waarin wij verkeren,’ vatte Robinson in het tweede deel van zijn avonturen het verblijf op het eiland samen. Maar het enige waaraan Hasenbosch zich kon aanpassen, was zijn onafwendbare dood.

Misschien is Hasenbosch eerder overleden dan op de laatste dag die het journaal vermeldt, want Koolbergen maakt het aannemelijk dat hij de dagen vooruit nummerde. Bij de laatste dagen staan geen aantekeningen.

## *Sodomie*

Sodomie is een interessant thema voor de VOC-periode. Men deed salpeter in het voedsel van soldaten en matrozen. Dat herinnert mij aan de verhalen uit de jaren zestig dat er kamfer in het voedsel van dienstplichtige soldaten werd gedaan om hun libido te dempen. Mij is de dienst bespaard en pas na zoveel jaren bedenk ik dat die culinaire preventie wellicht niet alleen was

bedoeld om onschuldige dorpsmeisjes te beschermen tegen de attenties van opdringerige Soldaten.

In Roelof van Gelders *Naporra's omweg. Het leven van een VOC-matroos (1731-1793)*, dat onlangs verscheen, is sprake van de bootsman Pieter Christiaan Kraak. Hij verblijft, beschuldigd van sodomie, al weken in de brandende zon op het campagnedek van zijn schip en krijgt nauwelijks voedsel en drinken. De tolerante Republiek, waarin velen een toevlucht zochten die vervolgd werden om hun opvattingen en levenswijzen, kende vlagen van heftige heksenjachten op homoseksuelen. In 1730 werden dertig van sodomie verdachte mannen in het IJ geworpen.

Koolbergen staat uitgebreid stil bij het boek dat Peter Agnos (= Cyrus Adler) in 1979 publiceerde: *The Queer Dutchman. True Account of a Sailor Castaway on a Desert Island for 'Unnatural Acts' and Left to God's Mercy*. Het is herdrukt als *The Queer Dutchman Castaway On Ascension*. Er is volgens Koolbergen van alles en nog wat bij verzonnen.

Koolbergen geeft niet alleen veel informatie over de geschiedenis van Ascension, maar heeft het eiland ook zelf bezocht. Ik hield mijn hart vast toen hij over de reuzenschildpadden begon. Die bleken gelukkig niet uitgestorven.

Kortom, Koolbergen schrijft boeiend over zijn onderwerp en loopt niet vast in details van details zoals een onverbeterlijke nesofiel als Boudewijn Büch, die daardoor soms de aandacht afleidde van zijn schitterende en verbluffende bevindingen. Koolbergen slaagt er wel in om de geïnteresseerde lezer bij de les te houden. De manier waarop hij het journaal van Hasenbosch 'leesbaar' maakt door de informatie die hij over tijd en omstandigheden geeft, brengt mij weer op de vermeende onleesbaarheid van *Robinson Crusoe* en de vervolgen.

## *Koopman Crusoe*

In de oorspronkelijke uitgave reist Robinson na zijn terugkomt in Engeland richting Lissabon om te vernemen wat er na al die jaren met de Braziliaanse bezittingen is gebeurd die de zeeman tevoren had aangeschaft. Tot zijn vreugde blijkt hij over een vermogen van 5000 pond te beschikken, annex een goed renderende plantage. Een beetje huiverig geworden voor zeereizen gaat Robinson zoveel mogelijk over land naar Engeland terug. Eerst moeten Vrijdag en hij nog een gevecht met woeste Pyreneeën-wolven leveren, maar dat loopt goed af. Terug in Engeland trouwt Robinson en trekt hij zich terug op een boerderij in Bedford. Na de dood van zijn vrouw laat hij zijn drie kinderen in vertrouwde handen achter en kiest hij met een neef wederom het ruime sop: hij kan het aan land niet uithouden. Robinson besluit zijn ver-

haal met de mededeling dat hij in een volgend deel een bezoek aan zijn eiland zal brengen en zal verteilen wat daar intussen is gebeurd.

Al met al is Robinson Crusoe eigenlijk veel meer een kolonisator en zendeling, dan een eenzame man op een eiland. De onlangs overleden Edward Said zei dan ook het volgende in *Culture & Imperialism* (1993): 'Het prototype van de moderne realistische roman is *Robinson Crusoe*, en zeker niet toevallig gaat het over een Europeaan die een leengoed voor zichzelf schept op een afgelegen niet-Europees eiland'.

In het voorwoord bij *The Further Adventures of Robinson Crusoe* (1720) reageert Defoe maar meteen op de kritieken die deel één had moeten verduren. Vrijwel direct na de verschijning verscheen een uitgebreide en giftige kritiek van Charles Gildon: *The Life and Strange Surprising Adventures of Mr. D- De F- of London. Hosier*. Maar volgens de 'kousenmaker' zelf waren de pogingen om aan dit boek afbreuk te doen, 'mislukt en bleken even krachteloos als hatelijk'. Defoe prijst ook zijn vervolg: dat is 'precies even onderhoudend als het eerste'. Even bescheiden voegt de schrijver hieraan toe: 'Er komen even vreemde en verbazingwekkende gebeurtenissen in voor, in een even bonte afwisseling en deze zijn op even serieuze en passende wijze verhaald.'

Deze reclametekst eindigt met een lange tirade tegen het inkorten van een dergelijk boek, 'even schandalig, als misdadig en belachelijk'. Daar kunnen al die honderden toekomstige bewerkers van Robinson Crusoe het mee doen.

In ieder geval lost Defoe zijn belofte uit het eind van deel één in. Inderdaad vertelt Robinson hoe hij terugkeert naar zijn eiland, waar de achtergeblevenen intussen het één en ander hebben meegemaakt: onderlinge gevechten, aanvallen van wilden, huwelijken met indiaanse vrouwen. Maar op het moment dat Robinson arriveert, is al enige tijd sprake van een voorbeeldige kolonie. Alleen de godsdienst, daarin is wat de klad gekomen. Een door Robinson meegenomen Franse geestelijke zal voortaan op de christelijke zeden toezien en voor alle zekerheid stelt Robinson voor hijzelf weer vertrekt nog een uitgebreid verdrag op. Helaas wordt Vrijdag kort daarna door wilden gedood en moet zijn Meester zijn wereldreis vervolgen zonder zijn 'trouwehond'.

Als Robinson is aangekomen op Madagascar moorden de matrozen een inlands dorpje uit en zijn bezwaren nemen ze hem niet in dank af. Voor het echt menens wordt, weet de slimme koopman zich voor 'een behoorlijke som gelds' uit te kopen, zodat hij wat later met een Engelse compagnon naar het Oosten kan vertrekken. Zo slim is hij echter niet, of hij laat zich een gekaapt schip aansmeren. Het plezier in de voordelige handeltjes wordt vanaf dat moment vergald door de angst dat de Hollanders hem voor een

kaper zullen aanzien. Wreed zijn ze in hun winzucht, oordeelt Robinson over de jongens van Jan de Wit, nog erger dan ‘zijn’ kannibalen in de Cariben. Dan maar over land naar China, waar hij uiterst lucratief een voorraad opium van de hand doet.

Uitstapjes maakt hij naar Nanking en Peking, maar het rijk van het midden kan hem niet bekoren. Netjes doch arm, vindt hij de Chinezen, ‘een hooghartig, aanmatigend volk dat in de grootst mogelijke onnozelheid leeft.’ Hun voedsel is nog niet geschikt voor Engelse honden (misschien wel voor Vrijdag, vraag je je af?). Verder zijn de Chinezen ontaarde leugenaars met een adel die sterk aan die uit *Don Quijote* doet denken. De karavaan trekt verder - Robinson betaalt graag een boete voor twee dagen oponthoud om een porseleinen vakwerkhuis te bezoeken - naar het gebied van de Tartaren. De beroemde vechtersbazen aldaar maken geen enkele indruk op hem: laf en barbaars noemt hij hen. Met een paar Engelse kanonnen kun je ze zo mores leren.

Wanneer in een dorp een afgodsbeeld wordt aangetroffen, laat Robinson opeens zijn humane principes varen. Uitmoorden die hap.

Gelukkig kan Robinson de zo lang ontbeerde Beschaving genieten bij een verbannen Russische prins. Tegen hem kan hij ook uitvoerig opsnijden over zijn koninkrijkje in de Cariben. Maar Robinson zou Crusoe niet zijn als hij daaraan geen puriteinse principes vastknoopte: ‘De ware menselijke wijsheid bestaat uit het aanpassen aan de omstandigheden waarin wij verkeren.’ Het sabelbont dat de Rus hem voor zijn wijze lessen schenkt, doet overigens honderd pond in Engeland. Dat vaderland bereiken ze via Hamburg, waar ze ook al een mooie som binnenhalen, tien en half jaar na het vertrek. Robinson is 72 jaar en besluit het kalm aan te doen.

Ik meen dat de twee delen wel degelijk bij elkaar horen en niet alleen omdat ze kort na elkaar verschenen (er bestaat nog een derde deel, *Serious Reflections during the Life and Times of Robinson Crusoe*, en zoals de titel al doet vrezen gaat het inderdaad om een uiterst saai boek, in feite een compilatie van diverse artikelen die Defoe tevoren had geschreven). De overbekende eiland-episode verschuift in het geheel van de twee delen naar een minder prominente plaats (overigens speelde ruim een derde van het eerste deel als gezegd ook niet op het eiland). De rol van Robinson als puriteins koopman wordt door de samenvoeging versterkt.

Het totaalbeeld zorgt daardoor voor een verhaal dat misschien minder spannend lijkt, maar veel meer bij de bedoeling van de auteur aansluit. Defoe was niet alleen een politieke draaikont die vaak op het verkeerde paard wedde (jarenlang was hij vertrouwelijk adviseur, *spindoctor* heet dat tegenwoordig, van onze *bloody* William III), zodat hij aan de schandpaal of in de gevangenis terechtkwam. Stefan Heym heeft daaraan in 1944 de novelle

*The Queen Against DeFoe* gewijd, met als uitgangspunt het pamflet *The Shortest-Way with the Dissenters*, waarin Defoe de High Church aanviel op een manier - de koppen eraf - die de nieuwbakken koningin Anne niet beviel.

Geleerden als Ian Watt en Edward Said beschouwen hem als een van de vaders van het romangenre, hij was bovendien een geducht pamflettist en ook een veelschrijver met ruim vijfhonderd titels op zijn naam. Daniel Defoe was echter vooral koopman. Heel wat zaakjes heeft hij opgezet en evenzoveel zijn er misgegaan. Zelfs zijn goedlopende boeken - ze verschenen soms anoniem en er was destijds geen behoorlijk auteursrecht - konden niet voorkomen dat hij tamelijk arm en vergeten stierf in 1731.

Intrigerend zijn ook Defoes opvattingen, waarbij geen duidelijke grens te trekken valt tussen de economische en de religieuze. Defoes puritanisme lijkt sterk verwant aan het toenmalige calvinisme in ons land: een godsdienstig klimaat waarin de zakenman zonder veel hinder zijn gang kan gaan. Tolerant, relatief rationeel en wars van blind nationalisme. Typisch een overgangsstadium naar de Verlichting, een combinatie van nieuwe elementen en rudimenten uit duistere tijden.

Dat is duidelijk te zien aan de opvattingen die Defoe zijn creatie Robinson in de mond legt. De hedendaagse lezer zal zich verbazen over zijn manie om bij alle denkbare gelegenheden de zaak contractueel vast te leggen. Erg veel heeft deze manie te maken met het wantrouwen van een koopman, die zijn zaakjes zag mislukken. Het was de tijdgeest. Je ziet het ook in Peter Greenaways film *The Draughtman's Contract* (1982) die in dezelfde tijd speelt en ook dezelfde haat-liefdeverhouding jegens de Hollanders laat zien als het werk van Defoe.

## *Robinsonades*

De uitval van Defoe naar critici en ‘piraten’ was niet helemaal onterecht. Al spoedig na het verschijnen van Robinson Crusoe kwamen er roofdrukken op de markt - sommige zelfs ‘herschreven’ omdat men vond dat details niet klopten. Daardoor derfde hij veel inkomsten. Misschien is hij aan de andere kant niet degene die herschrijvers moet aanvallen. In de eerste acht geautoriseerde drukken van Robinson Crusoe schuilen ongeveer 14.000 verschillen. Anders ligt het met de beschuldigingen van fouten. Sommige informatie in het boek is inderdaad onjuist, zoals Vogelaar in *Raster* liet zien en Defoe laat ook wel eens Robinsons inkt opraken om die enige pagina's later in overvloed over het papier te laten lopen. Het is de vraag of deze details ons nu nog storen. Het verwijt dat Defoe's boek te ‘volks’ zou zijn, is helaas voor zijn kritische tijdgenoten in hun nadeel omgeslagen. Wie leest hen nog?

De geschiedenis van de ontvangst van Robinson Crusoe in opvolgende tijden vertoont het lot van veel klassiekers. In de achttiende eeuw was het een populair boek. Een eeuw later, in het Victoriaanse Engeland, vonden veel pedagogen dat het om weinig meer ging dan een avonturenverhaal voor kinderen. Een beetje grof, een beetje gewoontjes. Er waren sindsdien nieuwe 'Robinsonades' verschenen, die volgens de pedagogen veel beter aan hun doel beantwoordden. Gelukkig is er in de loop van de negentiende eeuw sprake van een onverbloemd eerherstel voor de eerste en echte Robinson en gelden de meeste navolgers tegenwoordig slechts nog als curiosa. Met navolgers bedoel ik degenen die in Defoe's voetspoor van moralisme zijn getreden. Het voetspoor dat Robinson op het strand ontdekte, terecht volgens Umberto Eco een semiotisch icoon, waarmee zijn isolement in feit werd opgeheven, was overigens niet van Vrijdag. J.M. Coetzee interpreteert dit teken in 2003 als een alarm: je kunt je nergens, hoe ver weg ook, verstoppen. Ze weten je te vinden. Vooral latere Robinsonades beschreven hele groepen, hele families die door een deugdzame discipline wisten te overleven. Geen eenlingen. Het doet denken aan recente televisieprogramma's die onder de naam *Robinson* een soort Big Brother op zonnige eilandlocatie vertonen.

Navolgers zoals al die schoolmeesters en ideologen als Wysz en Campe die het procédé van Defoe overnamen om hun persoonlijke levensfilosofietjes te ventileren. Al die handelaars in literatuur die met een verwijzing naar het origineel hun produeten opwaardeerden. *De Walcherse Robinson*, de *Haagsche, Robinson junior*, Robinson op Mars en ga zo maar door.

Ik doel uiteraard niet op interessante de auteurs die een literair commentaar op het oude verhaal leverden. Hierboven noemde ik al Borges en zijn landgenoot Cortázar. Maar de eerste was Jules Verne, die paradoxaal in een deel van zijn Robinsonades wel zijn moralisme botvierde. Na hem volgt een uiteenlopend gezelschap, waarin zich Michel Tournier, Adrian Mitchell, S. Vestdijk, Gabriel Garcia Márquez en J.M. Coetzee bevinden.

Zij hebben hetzelfde gedaan als ik: het werk van Defoe daterend gelezen. En vervolgens het probleem van de eenzame man, het eiland en de zee op hun manier beschreven. De boeiendste is *Foe* (1986) van Coetzee en daaraan wil ik ten slotte speciale aandacht besteden. Ook in zijn redevoering bij de aanvaarding van de Nobelprijs voor literatuur in 2003 - 'He and His Man' - gaat hij op een gefingeerde manier in op het personage Crusoe.

## *Coetzee*

Gezien Coetzees opvattingen, kan het de eenzame mens niet lukken om te overleven zonder daarbij schade op te lopen aan zijn ziel. Hij laat het verhaal aan Defoe (let op de dubbelzinnigheid van de titel: kan zowel slaan op een

schrijfwijze van de naam van de auteur als op een woord voor vijand) verteilen door iemand die de laatste jaren van Cruso (let op de spelling, maar alles is te verkiezen boven dat hardnekkige Nederlandse trema op de e; de familie heette oorspronkelijke Kreutznaer, godbeterd) heeft meegemaakt. Een vrouw, Susan Barton, die vergeefs haar dochter in Brazilië had gezocht en na een muiterij aanspoelt op een eiland in de Atlantische Oceaan. Een eiland dat bewoond wordt door een Engelse schipbreukeling, Cruso en zijn zwarte (sic) knecht Vrijdag, die niet kan spreken omdat zijn tong is uitgerukt.

In uiterst barre omstandigheden verblijft de vrouw een jaar op het eiland, tot het drietal door een Engels schip wordt gered. Maar het avontuur loopt niet goed af. Drie dagen varen van Engeland sterft Cruso. Dan is het aan Susan Barton om het eilandverhaal aan de vergetelheid te ontrukken. Om het 'leesbaar' te maken roept zij de hulp in van de schrijver Defoe.

Susans relaas verschilt sterk van de 'versie' die wij kennen. Vrijdag is immers een neger (geen indiaan), interessant gezien het feit dat Coetzee zijn roman schreef in het Zuid-Afrika waarin het blanke apartheidsregime nog oppermachtig was. Cruso houdt geen dagboek bij, praat evenmin over godsdienst, wetten en andere onderwerpen als bij Defoe. Hij wil geen boot bouwen en wenst in het geheel niet gered te worden. Het enige dat Cruso dag in dag uit op het (kale en onherbergzame) eiland uitvoert, is het bouwen van terrassen.

De samenwerking tussen Susan en de schrijver verloopt overigens moeizaam. Defoe vindt haar hele levensverhaal veel interessanter dan die ene saaie eilandepisode. Hij stelt haar allerlei wijzigingen voor om het verhaal spannender te maken. Bijvoorbeeld dat Vrijdag een kannibaal is. Bovendien wordt de communicatie al spoedig bemoeilijkt vanwege het feit dat Defoe, achtervolgd door schuldeisers, is ondergedoken. Wanneer Susan hem eindelijk vindt, ontspint zich een boeiende discussie over feit en fictie tussen de auteur en de 'vrije vrouw', zoals Susan zichzelf omschrijft.

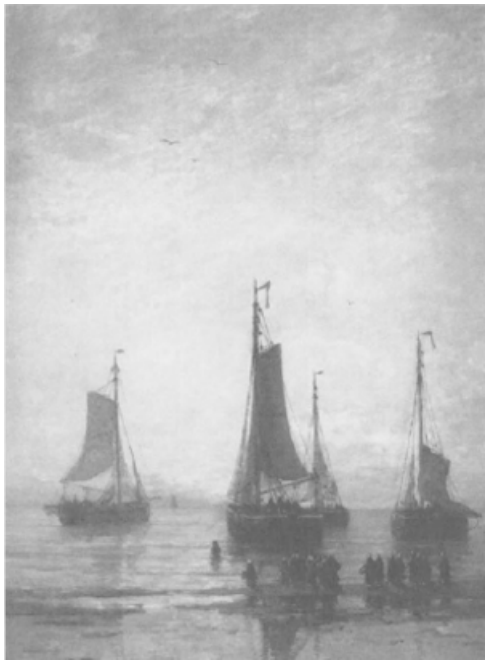
De verstelster, die er overigens een fraaie en soms bloemrijke stijl op na houdt - voor de lezer heeft zij de hulp van Defoe echt niet nodig - doet uiteraard sterk denken aan een andere schepping van deze schrijver: de heldin uit de titel van *Moll Flanders* (1722). Jacq Vogelaar (*De Groene Amsterdammer*, 11 oktober 2003) verwijst naar een ander vrouwelijk personage, *Roxane. The Fortunate Mistress* (1724). Maar ik denk dat Coetzee dit schitterende personage ook uit het tweede deel van de geschiedenis van Robinson Crusoe heeft gehaald. Wanneer Robinson in dit vervolg terugkeert naar zijn eiland, pikt hij onderweg wat passagiers van een schip op, die bijna van de honger waren omgekomen. Onder hen een jonge *gentleman* en de dienstbode van diens moeder. Deze jonge vrouw krijgt van Crusoe een compliment voor de manier waarop zij het hongerverhaal vertelt, veel

‘levensechter en gevoelvoller’ dan de geschoolde jongeman dat deed. En als deze dienstbode, die Susan heet, enige tijd op het al redelijk bevolkte eiland verkeert, zingt Crusoe bijna een hele pagina haar lof, culminerend in zijn observatie dat ‘ze gemakkelijk het hele eiland had kunnen besturen.’ Zo'n waardering voor vrouwen is kennelijk niet beperkt tot onze tijd.

Naast deze sprankelende vrouwenfiguur en de subtiele kritiek op Defoes werk met de boeiende discussie over verbeelding en werkelijkheid is de kracht van Coetzee's *Foe* de manier waarop hij de relatie zwarte-blanke behandelt. Op een bepaald moment vat Susan het vermoeden op dat Vrijdags tong en mannelijkheid niet zijn verwijderd door soortgenoten, maar door zijn ‘meester’ zelf. Al haar pogingen, zowel op het eiland als in Engeland, om contact te maken met Vrijdag leiden tot niets. Uiteraard verwijst Coetzee hierin naar de toenmalige problemen van zijn vaderland. Een pessimistische visie, maar wel een aangrijpende.

Zeventien jaar later - in de Nobelprijsrede - zijn Robinson en zijn knecht verder van elkaar verwijderd dan ooit. Ze zijn dekknechten, elk op hun eigen schip druk doende tijdens een zware zee. ‘Te druk om zelfs naar elkaar te wuiven.’

*August Hans den Boef (1949) is publicist en werkzaam aan het MIM (Instituut voor Media en Informatie Management) te Amsterdam*.



Twee Nederlandse negentiende-eeuwse visies op de kust: de wild-romantische (Willem Nuyen, Schipbreuk op een rotsachtige kust, ca. 1837) en de realistisch-herkenbare (Hendrik Willem Mesdag, *Scheveningse bommen voor anker*, ca. 1875)

## Pieter de Nijs
## *Kijken in verwondering*
## Jules Vernes *Twintigduizend mijl onder zee*

**D**e film *Jaws* zag ik voor het eerst in een bioscoop in het toen nog communistische Polen. Een paar dagen later ging ik met een paar reisgenoten zwemmen in een Pools meer. Ik zag hoe na een tiental minuten iedereen het water uitging, terwijl ik nog midden in dat meer lag, en opeens drong zich onweerstaanbaar dat onderwaterbeeld op van die benen die trappelen en spatten, en die vreselijk bek vol vlijmscherpe tanden die langzaam maar zeker dichterbij komt. Ook al lag de Oostzee - de meest nabije zee - zo'n honderd kilometer verderop, toch wist ik niet hoe snel ik uit het water moest komen. Sinds *Jaws* is voor niemand die in zee zwemt de gedachte aan die monsterlijke witte haai ver weg.

### *Kijken en je verwonderen*

Het beeld van het ontzaglijke zeemonster is eeuwenoud. Leviathan, de zee-draak, Moby Dick - legenden en verhalen lopen ervan over. In die verhalen wordt het monster pas zichtbaar wanneer het uit de diepten opduikt en z'n kop boven water steekt. Het is immers pas sinds kort dat de mens ook ónder water kan kijken.

Een van de eerste verhalen waarin het leven onder water van nabij wordt beschreven is *Twintigduizend mijl onder zee* van Jules Verne. De roman uit 1870 vertelt het verhaal van de reis die Pierre Aronnax, hoogleraar aan het museum voor Natuurlijke Historie te Parijs, samen met zijn trouwe knecht Koenraad en de Amerikaanse harpoenier Ned Land, gedwongen meemaken aan boord van de Nautilus, een onderzeeër die wordt gecommandeerd door de misantropische kapitein Nemo.

Aronnax heeft zich samen met zijn knecht ingescheept op het stoomfregat de Abraham Lincoln, om op zoek te gaan naar een mysterieus zeewezen, dat door verschillende schepen is gesignaleerd en zelfs met enkele daarvan in aanvaring is gekomen. Om het ‘creatuur’ te harpoeneren dat, gezien de schade aan de schepen die ermee in aanraking zijn gekomen blijkbaar over een zeer sterke huid beschikt of over een idem hoorn, is de hulp ingeroepen van Ned Land, bijgenaamd ‘de koning der harpoeniers’. Aronnax, Koenraad en Ned slaan overboord bij een aanvaring met het mysterieuze zeewezen, dat een onderzeeër blijkt te zijn. Zij worden vervolgens door Nemo gevangen gehouden aan boord van de Nautilus.

Nemo heeft het leven op het land afgezworen en maakt een onderzeese reis

langs de verschillende wereldzeeën. Onderweg toont hij de professor en diens metgezellen niet alleen vissen en zeewezens, koraalriffen, gezonken wrakken, onderzeese kolenmijnen, verdronken tempels en steden - hij nodigt hen ook uit voor allerlei uitstapjes onder water, waaronder een bezoek aan zijn 'parelkwekerijen' en een jachtpartij in een 'onderzees bos' met behulp van 'onderwaterkogels' ('geen gewone kogels, maar kleine glazen bolletjes, uitgevonden door de Oostenrijkse scheikundige Leniebrock [...]; ze zijn met ijzer bekleed en er zit een klein stukje lood aan vast; het zijn, als het ware, kleine Leidse flessen, waarin de elektriciteit onder hoge spanning is gebracht. Bij de minste schok ontladen ze zich en elk dier, hoe groot ook, is onmiddellijk dood'). De opvarenden van de Nautilus beleven gevaarlijke avonturen met vijandige inboorlingen en raken in gevecht met gigantische haaien, monsterachtige kreeften en krabben en een reuzeninktvis - de Nautilus wordt zelfs ingezet als een soort reusachtige harpoen tegen pot- en walvissen. Ze brengen verder onder meer een bezoek aan de Rode Zee (volgens Nemo is die zee werkelijk rood vanwege het purperkleurig slijm dat door microscopisch fijn zeewier wordt afgescheiden), varen onder land door naar de Middellandse zee (Nemo heeft een 'tunnel' ontdekt die beide zeeën met elkaar verbindt) brengen een bezoek aan het verloren Atlantis en varen onder het pakijs door naar de Zuidpool. Uiteindelijk komt de Nautilus in 'de maalstroom' terecht, waar 'het water, dat tussen de Färöer-eilanden en de Lofodden samengeperst wordt, met onvoorstelbaar geweld voorstroomt en een draaikolk vormt waar nog nooit een schip is uitgekomen'. Het blijft onduidelijk of Nemo - die als het Spook van de Opera op een orgel zit te speien wanneer de Nautilus door de maalstroom naar de diepten wordt getrokken - hen daar bewust naartoe heeft gevaren, maar gelukkig weten Aronnax, Ned en Koenraad op tijd te ontkomen.

Nemo aan het stuurrad van de Nautilus

Verhaaltechnisch is *Twintigduizend mijl onder zee* - laten we eerlijk zijn - een onding. Verne rijgt de ene na de andere beschrijving aaneen en de roman kent een hoog 'en-toen' gehalte. Nagenoeg alles wat met de verschillende zeeën op aarde te maken heeft komt aan de orde: het dieren- en plantenleven onder water, de samenstelling van het zeewater, de kringloop die het leven in zee in stand houdt, enzovoort. Het is soms alsof je in de grote Larousse zit te lezen, in plaats van in een avonturenroman. Verne was een feitenmaniak en een cijferfetisjist, die niet betrapt wilde worden op een feitelijke onjuistheid. Om zijn boeken wetenschappelijk te onderbouwen las hij veel vaktijdschriften en sprak met ontdekkingsreizigers en geleerden van naam aan wie hij veel gegevens ontlokte. Het aantal beschrijvingen, kompleet met cijfers, is dan ook legio, en dat geldt ook voor de (quasi)technische, historische, mythologische en biologische uiteenzettingen van kapitein Nemo, kapitein, ontdekkingsreiziger en (gekke?) wetenschapper in één.

Waar Aronnax, de verteller, zich opstelt als een naïef soort dokter Watson, daar is Nemo, als Sherlock Holmes, alwetend en universeel begaafd. Nemo doceert:

> Men zegt dat de zee een aanzienlijke hoeveelheid zout bevat, mijnheer; als men alles, wat erin is opgelost, eruit zou halen, zou dat een massa van 288 miljoen kubieke kilometer zijn; uitgespreid over onze aardbol zou dat een laag van meer dan tien meter dikte vormen! En geloof niet dat de aanwezigheid van zout een gril van de natuur is; neen, neen! Het zeewater verdampt daardoor minder gemakkelijk en de wind kan daardoor minder dampen opjagen die, gecondenseerd, de gematigde luchtstreken zouden overstromen. Het zout speelt dus een grote rol, namelijk de rol van evenwicht in de algemene huishouding van de aardbol! [...]
> Wat die infusiediertjes betreft [...], die miljoenen beestjes, die in een oneindig aantal in één druppel water leven en waarvan 800.000 nog maar een milligram wegen, speien een niet minder belangrijke rol. Ze nemen het zeezout op, verzamelen als het ware de vaste bestanddelen van het water en worden daardoor de wezenlijke makers van kalkgrond, koralen en zeesterren. En als dan de waterdruppel, van zijn vaste bestanddelen beroofd, lichter wordt, dan stijgt hij naar de oppervlakte, neemt dan weer zout op, dat na uitdamping van het water is achtergebleven, wordt weer zwaarder en brengt de infusiediertjes nieuw voedsel.

Nemo aan dek van de Nautilus

En Aronnax - zelf toch ook een hoogleraar, in de Natuurlijke Historie nota bene! - doet niet veel meer dan kijken, luisteren en zich verbazen over de wondere wereld onder water. En de lezer kan ook feitelijk niet veel meer doen dan wat Aronnax doet. Kijken en je verwonderen - daar draait het in deze, als in de meeste van Vernes romans om.

## *Ontdekkingsreiziger op pantoffels*

Misschien ligt het daar wel aan dat het verhaal in deze roman maar niet van de grond komt en nogal abrupt eindigt; alles gaat om wat er te zien is, daarbuiten ‘gebeurt’ er eigenlijk niets. Zoals hij gewoon was te doen documenteerde Verne zich ook voor zijn zesde roman uitvoerig. Zo verzamelde hij gedetailleerde informatie over de zee, over het leven aan boord van een schip en over verschillende typen schepen en machines. Hij kocht een zeilsloep, de ‘Saint Michel’, waarmee hij in het gezelschap van zijn vijfjarig zoontje (Michel) tochtjes maakt langs de kust van het Kanaal en boekte passage op een van de grootste zeeschepen van die tijd, de Great Eastern, voor zijn eerste grote zeereis - vanuit Liverpool naar de Verenigde Staten - onderweg

driftig notities makend, en pratend met bemanning en de officieren. Met die feiten zit het dus wel snor, maar met de avonturen niet. *Twintigduizend mijl onder zee is* niet werkelijk een avonturenroman; het is veel meer een reis '*autour d'une chambre*'. In zekere zin is de beschrijving van het interieur van de Nautilus daarvoor kenmerkend: nergens valt aan af te lezen dat de verblijfsruimten van Nemo zich aan boord van een schip bevinden, laat staan een onderzeeboot, met z'n normale, zeer krappe behuizing. Nemo omringt zich onder water met allerlei soorten luxe: je zou diens eetkamer, bibliotheek en salon net zo goed in een chic appartement aan een Parijse boulevard kunnen situeren. Vergelijk deze beschrijving van het interieur van de Nautilus:

De film-Nautilus duikt op

> Kapitein Nemo stond op; ik volgde hem. Een dubbele deur achter in de zaal ging open en ik kwam in een kamer van gelijk formaat als die welke wij zojuist hadden verlaten. Het was een bibliotheek. Hoge palissanderhouten kasten, met koper ingelegd, bevatten op brede planken een groot aantal gelijk ingebouwde boeken; zij stonden rondom in de zaal en daaronder waren gemakkelijke, met bruin leder overtrokken rustbanken. Lichte, beweeglijke lessenaars die men naar willekeur naar zich toe kon draaien of wegschuiven, waren hieraan bevestigd om er de boeken, die men las, op neer te leggen. In het midden stond een grote tafel met brochures en enige oude nieuwsbladen bedekt. Het elektrische licht scheen over het prachtige geheel en viel door vier matglazen bollen van het plafond naar beneden. Ik bekeek deze magnifiek ingerichte zaal met bewondering en kon mijn ogen niet geloven.

Nemo en zijn gezellen reizen comfortabel en voorzien van alle gemakken en ze krijgen alle tijd om zich aan de vertoonde wonderen te vergapen. Net als de legendarische romanfiguur Des Esseintes uit *A Rebours* (*Tegen de keer*) van J. Huysmans uit 1903 hoeven ze nauwelijks uit een leunstoel op te staan om te 'reizen'. Vernes roman tovert de lezer de onderzeese wonderen voor ogen, ongeveer zoals de negentiende-eeuwse Wereldtentoonstellingen hun bezoekers een kant en klaar, uit verre streken verscheept Batak-, Pygmeeën of indianendorp voorschotelde, compleet met levende Stoffering, of zoals de latere panoramas de 'reiziger' bekend maakte met verre landen en streken, zonder dat hij daadwerkelijk van z'n plaats kwam. Parijzenaars konden op de Wereldtentoonstelling van 1900 bijvoorbeeld kiezen voor een 'treinreis' aan boord van de 'Trans-Siberische-Spoorweg': comfortabel gezeten in nagebouwde treinwagons, voorzien van alle gemakken ('salons, eetzalen, rook-, slaap-, en kleedkamers, bars, een keuken ingericht voor fijnproevers, een behoorlijke kapsalon, zelfs een badkamer met gymnastiekzaal,' zo staat er te lezen in de beschrijving die Leonard de Vries ervan heeft opgenomen in

zijn *Knotsgekke uitvindingen van de 19e eeuw*, en heeft ontleend aan het contemporaine tijdschrift *De Natuur*, de Nederlandse tegenhanger van het Franse *La Nature*) ontrolt zich voor de ogen van de toeschouwers het landschap dat reizigers kunnen aanschouwen wanneer de geplande 9574 kilometer van de echte spoorweg van Moskou naar Peking zal zijn voltooid. Of ze bezochten het *Mareorama*, waar ze op een nagebouwd scheepsdek terecht kwamen, dat dankzij een systeem van hydraulische zuigermotoren en vlotters in water het stampen en rollen van een schip op zee kon imiteren; ondertussen ontrolde zich tussen enkele verticaal geplaatste cilinders zowel aan 'stuurboord' als aan 'bakboord' van het 'cruiseschip' een groot doek, waarop de Middellandse Zeekust van Nice naar Venetië, Napels en uiteindelijk Constantinopel was afgebeeld. Reizen zonder de ongemakken van het reizen - het is bijna een negentiende-eeuws cliché.

Dat het verhaal van Verne feitelijk nergens heen gaat en slechts een aaneen-schakeling is van 'vertoningen', ligt voor een deel aan degene die het bij de beschreven reis voor het zeggen heeft: Nemo heeft het leven op aarde afgewezen en gekozen voor een permanent verblijf onder water. Daar zwerft hij zonder doel rond, zij het om de tijd te verdrijven, zij het bij gebrek aan een dieper gevoeld levensdoel.

De film-Nautilus voor het eiland van Nemo

De lineaire structuur van het verhaal is door sommigen ook in verband gebracht met Vernes vroege carrière, de periode vóórdat hij begon aan avonturen- en reisromans, toen hij zich nog concentreerde op toneelwerk voor vaudeville- en boulevardtheaters. Dat het boek ooit zou tot film zou worden omgewerkt lag dan ook voor de hand, want het verhaal leent zich bij uitstek voor een lineaire vertelwijze. Toch wreekt zich ook hier het gebrek aan werkelijk avontuur, wat verklaart dat de Disney-verfilming uit 1954 een veel oorlogszuchtiger Nemo (James Mason) laat zien en een hoofdrol reserveert voor toenmalig actieheld Kirk Douglas, die zich als Ned Land veel actiever opstelt dan zijn romanvoorbeeld.

## *Twee gezichten*

Verne mag dan een 'ontdekkingsreiziger op pantoffels' zijn, in enkele opzichten toont hij zich toch een visionair. De duikboot die hij ten tonele voert, is in de tijd waarin hij zijn roman schrijft immers nog toekomstmuziek. Slechts enkele fantasten en fanaten geloven aan de mogelijkheid om onder water te varen. Een van de eersten onder hen is de Amerikaan Fulton, die zijn idee voor een onderzeeër al in 1798 aan Napoleon presenteerde als een geschikt middel om het Kanaal over te steken en Engeland te veroveren. Napoleon weigerde overigens...

In 1859 deponeert een andere Amerikaan, Delonney, op zijn beurt plannen voor een onderzeeboot. Verne leert van het bestaan van die plannen in 1867 en het is redelijk zeker dat hij een deel van de inspiratie voor zijn roman ontleende aan die plannen. De naam Nautilus is dan ook bedoeld als hommage aan Fultons onderzeeër, die Nautile was gedoopt. Wanneer de Franse ingenieur Gustave Zédé, zo'n twintig jaar later, de eerste werkelijke onderzeeër, de Gymnote, construeert, realiseert men zich dat Verne als een van de voorlopers van het varen onder de zeespiegel moet worden beschouwd. Dat het in het geval van Vernes Nautilus gaat om een romancreatie wordt duidelijk wanneer we de snelheden van de beide onderzeeërs vergelijken: de Nautilus vaart vijftig knopen, voortgedreven door een - zoals gebruikelijk bij Vernes contrapties - onbekende vorm van energie, de Gymnote haalt op z'n elektromotor ternauwernood zeven knopen. Maar Verne betoont zich in meer opzichten een visionair: het duikerspak waarmee de opvarenden van de Nautilus hun uitstapjes op de zeebodem maken, werd in werkelijkheid pas in de jaren vijftig van de twintigste eeuw, dus zo'n zeventig jaar later in gebruik genomen.

De duikpakken van Nemo

Opvallend is verder dat Verne Nemo de zee niet alleen als medium voor transport laat gebruiken: alles wat men aan boord van de Nautilus nodig heeft, zoals voedsel, kleding, ja zelfs sigaren, komt uit de oceaan. Nemo heeft zelfs een middel gevonden om elektriciteit op te wekken met aan zeewater onttrokken metalen. De zee is niet alleen een verbazingwekkend gezicht om te zien, maar ook een niet te onderschatten middel om in het menselijk bestaan te voorzien, zo suggereert Nemo:

> En die zee, mijnheer Aronnax, die zo wonderbaarlijk en onuitputtelijk is, voedt mij niet alleen, maar verschaft mij ook de kleding. De stof die ik draag wordt geweven uit het bekleedsel van sommige schelpen en geverfd met het purper van de oude schelp, terwijl de verschillende kleuren erop worden aangebracht door violet dat ik uit een plant in de Middellandse Zee (aplysis) haal. De reukwerken op uw toilettafel worden uit zeeplanten getrokken; uw bed is van het zachtste zeegras, uw pen is een walvisbaard, uw inkt het afgescheiden vocht van een weekdier dat men de Spaanse zeekat noemt. Alles komt uit zee, zoals het er eens weer naar zal terugkeren. [...]
> Ja, ik heb haar lief! De zee is alles; zij bedekt zeven tiende van de aardbol; haar adem is zuiver en rein; het is de onmetelijke woestijn, waar de mens nooit alleen is, want hij voelt rondom zich het leven; de zee is de uiting van een bovennatuurlijk en wonderlijk leven.

Het idee om de zeebodem werkelijk te cultiveren is tot nu toe (nog) niet gerealiseerd, maar Vernes ondergrondse kolenmijn kan best als de negentiende-eeuwse variant worden opgevat van de twintigste-eeuwse olieboor-platforms.

Toch, en ondanks alle visionaire en technische vondsten, blijft de zee bij Verne een mysterieus gebied, een wereld van onbekende dimensies, waar wonderen zijn te aanschouwen, maar waar vooral ongekende gevaren huizen. Wat dat betreft ligt er niet zo'n grote afstand tussen de roman van Verne en een film als *Jaws*: uit die ondoorgrondelijke diepte kan altijd iets opduiken met scherpgepunte tanden - in die diepte daar beneden loert steeds iets dat het op de mens voorzien heeft. Nemo en zijn schip worden in een van de laatste hoofdstukken niet voor niets aangevallen door een reuzeninktvis en - uiteindelijk - 'vermalen' tussen de 'kaken' van de maalstroom.

In die zin is het boek van Verne ook een boek met twee gezichten. Het ene gezicht keert zich naar de toekomst, met machines die het mogelijk maken door te dringen tot in voor de mens nog onbetreden dimensies, zoals het luchtruim, de diepzee of zelfs een ander hemellichaam, het andere kijkt direct terug naar het verleden, naar de tijd toen de zee nog een *no-go area* was, net zoals het hooggebergte en de heidegronden - woeste, ongecultiveerde natuur - of verder terug nog, naar de Middeleeuwen met z'n geloof in de gapende hellemond, waarin de mens kans loopt reddeloos te verdwijnen.

De machinekamer van de Nautilus, zoals afgebeeld in de roman

Het geloof in de vooruitgang en in de menselijke mogelijkheden om de natuur te beheersen krijgt bij Verne uiteindelijk altijd een duw. Nemo verzet zich weliswaar tegen de heersende machten en daarbij ook tegen de heersende moraal, waar hij, zoals hij zelf aangeeft, als een moderne Prometheus bóven staat, maar hij blijft uiteindelijk toch een eenling, iemand aan zijn zelfgekozen leven in ballingschap maar weinig richting weet te geven. Wellicht verklaart dat zijn de melancholische houding: Nemo is de personificatie van de mens in een maatschappij die op het punt staat ingrijpend te veranderen, maar (nog) niet weet waar dat naartoe gaat; hij is de 'niemand' die model staat voor 'iedereen', de mens die probeert zijn lot [*omen*] zelf in de hand te nemen, maar ondanks de hulp van de techniek uiteindelijk in de tomeloze krachten van de natuur toch zijn meerdere moet erkennen.

*Pieter de Nijs (1953) is neerlandicus en kunsthistoricus en eindredacteur van* BZZLLETIN.

**Ron Elshout**

## *Stau, de zee en de vrouw*

**J**an Jacob Slauerhoff heeft zozeer de naam een ‘dichter van de zee’ te zijn, dat een aan hem gewijde tentoonstelling plaats vond in het maritiem museum. Niet in de laatste plaats heeft dit uiteraard te maken met zijn professie als scheepsarts, zodat er een aardige selectie foto's bijeen te brengen is, waarop Slauerhoff in uniform tegen de achtergrond van een stuk van een schip geposeerd heeft. Zijn beroepsmatige bezigheden hebben de mythe gevoed dat Slauerhoffs in zijn literaire werk beleden romantische verhouding met de zee ook in werkelijkheid bestond. Men suggereert dan dat hij *vanwege* die romantische verhouding met de zee scheepsarts geworden zou zijn. Lezing van Slauerhoffs biografie maakt duidelijk dat die keuze een veel pragmatischer reden had.

Wie Slauerhoffs *Verzamelde gedichten* leest op zoek naar ‘zeegedichten’, vindt dan ook vooral in het begin verbazend veel gedichten waar landrotten van allerlei aard in figureren. De zee wordt wel eens genoemd, maar nauwelijks geëvoceerd - eigenlijk ‘doet’ Slauerhoff er relatief weinig mee. Hij stuurt er eens een piraat of spookschip overheen, laat er eens een bark in zinken, kent er eeuwigheidswaarde aan toe (‘De zee, het enige leven dat strekt / van begin tot einde’) en bezingt ‘De vliegende Hollander’ en ‘Het narrenschip’. Verder is in dit stadium van zijn dichterlijk oeuvre de zee niet veel meer dan een eindeloze vlakte waarvan de horizon dezelfde functie heeft als ‘den hoek van de straat’ uit ‘L'archi-belle’ altijd wordt dáár de vervulling van het verlangen naar ‘wat ik [...] eenmaal mocht aanschouwen’ verzwolgen. In vroege gedichten preludeert Slauerhoff op een beeldentaal die hij later volop zal exploreren: van vrouwen, golven en boten beweert hij dat zij bondgenoten zijn, die door een vertrouwelijk verlangen aaneengesloten zijn: het mannelijke geweerd. Vrouwen en de zee zullen in Slauerhoffs poëzie de strijd met elkaar aangaan en uiteindelijk het onrustige, mannelijke, lyrische ik uit zijn gedichten altijd afwijzen én door het ongedurige lyrische ik beurtelings afgewezen wórden.

Slauerhoffs poëzie was in die zin autobiografisch dat de verschillende omgevingen waar de dichter vertoefd heeft het decor van de gedichten bepaalden. De samenstelling van sommige bundels werd er sterk door beïnvloed, *Yoeng poe tsjoeng* (van geen nut) is Chinees, *Soleares* is Spaans en Zuid-Amerikaans georiënteerd.

De frequentie van zeegedichten neemt toe in de bundels met de maritieme titels *Eldorado* en *Een eerlijk zeemansgraf*. Men stuit daarin op een aantal fikse tegenstellingen; Slauerhoffs verhouding met de zee was een paradoxale.

De onderwaterwereld is een spookachtige, die niet zonder walging en een huiverend gevoel voor horror opgeroepen wordt: ‘langs lange slierten / wier trekt walm op van ontbinding’, ‘reeds gezonken drenkelingen / drijven uit hun onderholen / los’ en bestaan uit de onderzeese verrotting van vermolmd vlees. Maar evenzogoed is er het verlangen: ‘Ik wou nu liever zinken, gelaten neer op 't zand, / onder de lome deining van 't diepe waterwoud.’

In weerwil van dit zwart-romantische, verticale doodsverlangen is Slauerhoffs begeerte meestal letterlijk horizontaal gericht. Zijn personages zoeken menigmaal naar een onbereikbaar geluk dat achter de kim gelegen zou moeten zijn en dat dus - door die plaatsbepaling - per definitie onbereikbaar is. Dat lijkt de wens tot ‘eeuwig dóórvaren’ te vervullen, maar ook dat beeld is vervuld van elkaar opheffende tegenstellingen. Enerzijds wordt het alsmaar kunnen dóórvaren ‘in een waan van ruim’ beschouwd als ‘een geluk’, anderzijds wordt dat terecht bijna in één adem afgedaan als een ‘havenloze reis’. In een rake formulering zegt Slauerhoff dat het schip ‘het leven ontzeild’ heeft, terwijl het zich door de eeuwigheid stuurt. Goed beschouwd is dat niet van tweeën één, of één van de twee, het is per saldo niets.

Het lijkt erop dat ook de beurtzang tussen vrouw(en) en de zee uiteindelijk niets oplevert. In ‘Outcast’ formuleert de dichter het zó:

> Ons blijft 't vernederend smachten naar de ree.
> Geen oceaan heeft onze drift geblust,
> en niets op aard, ook zwerven niet, geeft rust,
> en de enige toevlucht de prostitué.
>
> Bij haar die achter iedre haven wacht
> - altijd een andre en toch steeds dezelfde -
> wordt ons heimwee tijdlijk ter dood gebracht.

*Tijdelijk* ter dood gebracht! Dat is heel wat anders dan de eeuwige vergetelheid die blijkbaar gezocht werd en waarmee het verticale én het horizontale verlangen eigenlijk gelijkgeschakeld worden. Wordt in ‘Outcast’ uit *Eldorado* tenminste het heimwee nog tijdelijk bij een vrouw, ook al is dat een prostitué, geblust, in ‘De albatros’ uit *Een eerlijk zeemansgraf* is de keuze gemaakt, zo lijkt het:

> De wolkenhorden, langgerekte baren
> omgorden een heelal, ledig en grauw.
> De onzichtbre wind, de diepten openbaren
> mij meer geheimen dan de diepste vrouw.

Altijd roept de zee, zoals in ‘Zeeroep’ waarin de ‘willige lijven’ van ‘wat langer voortgekuste vrouwen’ langzaam zo vertrouwd werden ‘als vroeger vaak bezeilde kusten’. De lichamen van de vrouwen worden dus in nautische termen vergeleken en zodra de najaarsstorm opsteekt, klinkt het dakhout als een ‘kreunend want’ en is er onmiddellijk het ‘wanhopig klaar beseffen / dat ik weer scheep zal gaan, voor 't eind van t jaar.’

De vrouw en de zee vormen geen optelsom, want in ‘Het einde’ maakt Slauerhoff onbarmhartig de balans op:

> Vroeger toen 'k woonde diep in 't land,
> vrat mij onstilbaar wee;
> zoals een gier de lever, want
> ik wist: geen streek geeft mij bestand,
> en 'k zocht het ver op zee.
>
> Maar nu ik ver gevaren heb
> en lag op den oceaan alleen,
> waar zelfs Da Cunha en Sint-Heleen
> niet boren door de kimmen heen,
> voel ik het trekken als een eb
>
> naar 't verre, vaste, bruine land...
> Nu weet ik: nergens vind ik vree,
> op aarde niet en niet op zee,
> pas aan die laatste smalle ree
> van hout in zand.

Hij vraagt zich onmiddellijk in het daaropvolgende gedicht retorisch af: ‘Zal ik nu eindelijk, vergaan, vergeten, / verlost zijn van verlangen en berouw?’ Nee natuurlijk, niet zolang je leeft.

Met Slauerhoffs ontdekkingsreizigers liep het meestal beroerd af. Zij vluchtten, zoals Columbus in het gelijknamige gedicht, in een *waan* van ruim en maken zichzelf wijs dat de wereld níet rond is, ook al hebben ze zojuist het tegendeel bewezen, want dat zou betekenen: op dezelfde plek terugkomen. Of zij zullen, zoals ‘De ontdekker’ uit *Eldorado* tot 't eind der wereld voor de blinde muur van lege zeeën en steile en doodse kusten blijven kruisen. *Een eerlijk zeemansgraf* bevat een gedicht met dezelfde titel:

> Hij had het land waarvoor hij scheepging lief,
> lief, als een vrouw 't verborgen komende.

Er diep aan denkend stond hij dromende
voor op de plecht en als de boeg zich hief

was 't hem te moede of 't zich reeds bewoog
onder de verten, waarin 't sluimerde,
terwijl 't schip, door de waterscheiding schuimende,
op de aanbrekende geboort' toevloog.

Maar toen het lag ontdekt, leek het verraad.
Geen stille onzichbre streng verbond hen tweeën.
Hij wilde 't weer verheimelijken - te laat:
Het lag voor alleen bloot. Hem bleef geen raad
dan voort te varen, doelloos, desolaat
en zonder drift - leeg, over lege zeeën.

Door maritiem en prenataal woordgebruik te vervlechten schept Slauerhoff in het octaaf een vergelijking tussen een zwangere vrouw die naar de geboorte van haar kind verlangt en de ontdekker die naar het te ontdekken land verlangt. In het octaaf draait het om de overeenkomsten, maar het in het sextet komen de verschillen dramatisch aan het licht en de conclusie is, gegeven de opeenstapeling van wanhopig stemmende woorden, niet minder rampzalig.

Eén van de laatste zeegedichten die Slauerhoff schreef, is een titelloos kwatrijn. Het staat in de bundel met de veelzeggende titel *Al dwalend*:

Waar zal ik wezen als ik zestig ben:
in diepzee rottend of in zand begraven,
of zal ik staren stilstaand aan een haven,
de hand gestrekt, zoals ik velen ken...

Hij heeft het niet meer meegemaakt en lag reeds in de klei begraven, maar ik vraag me steeds opnieuw af: waarnáár strekte die hand zich dan toch uit? Verlossing of toch de zee, de zee...

*Ron Elshout (1956) is dichter, essayist en redacteur van* BZZLLETIN.

## Kester Freriks
## *Het opgejaagde schip*
## Arthur van Schendel en de zee

**Z**onder schip geen zee, zonder zee geen schip: die twee zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, zeker voor Nederlandse schrijvers en ook de Nederlandse schilders. Het woord 'zeeschap' bestaat naar analogie van 'landschap', net zoals 'wolkenschap'. Maar pure 'zeeschappen' zijn in de schilderkunst veruit in de minderheid. De schilders van de Gouden Eeuw kozen vaak het thema van de zee en gaven titels als 'Storm op zee' aan hun schilderijen mee, maar de zee is nooit als een onstuimig jagende waterpartij alleen te zien. Er staan altijd schepen op afgebeeld. Zeilschepen die optornen tegen de golven, vrachtboten, trotse galjoenen en beurtvaarders.

In contrast met storm op zee komt ook het verstilde zeeportret voor. Het water is kalm en spiegelend. En ook hier zorgt een zeilschip ervoor dat de suggestie van kalmte en spiegeling wordt vergroot. De weerkaatsing van het schip geldt als het picturale toonbeeld van de Nederlandse trots op zee én vaartuig.

Romancier Arthur van Schendel (1874-1946) sleet een belangrijk deel van zijn leven in Italië, maar dat weerhield hem er niet van romans te schrijven die gelden als 'klassiek-Hollandse' werken. In boeken als *Het fregatschip Johanna Maria* (1930), *De waterman* (1933), *Een Hollandsch drama* (1935) en *De grauwe vogels* (1937) drukt hij telkens opnieuw de nauwe band uit tussen mens en omgeving.

Van Schendel is de auteur van het menselijk verlangen naar geluk. Dat geluk zweeft hen voor ogen als een aldoor wijkende droom. Over het water, over landwegen en zelfs door de tijd heen jagen ze hun ideaal na. Van Schendel heeft de naam een 'romantisch' schrijver te zijn, maar dat is slechts ten dele waar. De romantiek van zijn personages is geworteld in een klemmend besef van onmacht. De eerste bladzijden van *De waterman* vormen een prachtig voorbeeld van zijn poëtica. Hier is een auteur aan het woord die niet alleen een verhaal vertelt, maar zijn thematiek meteen prijsgeeft. De roman speelt zich af bij Gorinchem aan de Merwede. Geen wijde, oneindige zee zoals in *Het fregatschip Johanna Maria*, maar een oer-Hollandse grijze rivier met nevel erboven, rietkragen, drassig land erlangs. De rivier oefent een geheimzinnige aantrekkingskracht op Maarten uit, waaraan hij geen weerstand kan bieden. Hij moet naar de rivier, zoals de hoofdpersoon Jacob Brouwer in *Het fregatschip* naar zee moet.

De openingsregels van *De waterman* drukken verlangen en angst uit. Verlangen omdat Maarten alleen gelukkig is aan de boorden van de rivier en

angst omdat zijn vader hem met slaag ervoor straft dat hij naar de rivier gaat. Al dolend langs het water probeert hij een eend te verschalken. Die eend kun je lezen als symbool voor het ongrijpbare, want de vogel weet aan Maarten te ontkomen. Er staat in de editie van 1939, vierde druk: ‘Aan de Merwede buiten Gorcum dwaalde op een dag van den winter een jongen over de uiterwaard. Het roode zonlicht scheen door den nevel op het water toen hij stilstond, verbaasd dat hij zoo dicht voor den oever was gekomen. Hij strekte de handen uit om te grijpen, de eend schoot weg en liep met slepende vlerk terug over de slib en het gras en hij struikelde, maar sprong op om het dier te achterhalen.’ Een criticus heeft Van Schendel erop gewezen dat hier niet ‘de eend’ mocht staan maar ‘een eend’, want het dier is nog niet geïntroduceerd. Maar dat is een onzinnige opmerking. Maarten komt natuurlijk vaak aan de uiterwaarden en hij zal vaker, als kind uit een arm gezin, een duik naar een eend hebben uitgevoerd. Bovendien maakt het de scène dramatisch wanneer er staat ‘de eend’ waarnaar Maarten zijn uitval doet. Duidelijk is dat hij zijn zinnen erop heeft gezet.

Zeilschip in het Oosterdok, eind 19e eeuw

Is Maarten thuisgekomen, dan geeft zijn moeder hem straf. De rivier is immers verboden gebied. Zijn moeder wil hem ook in bescherming nemen tegen zijn vader, die nog strenger is in zijn oordeel. Zijn moeder zegt: ‘Wat ben je weer slecht geweest [...], altijd die streken en altijd aan het water dat je zoo dikwijls verboden is, en vader die zich kwaad maakt omdat het Zaterdag is.’ Maarten reageert deemoedig: ‘Gewoonlijk voelde hij zich zoo schuldig dat hij niet kon antwoorden, maar dezen keer had hij iets dat hij zeggen moest. Hij sloeg zijn betraande oogen tot haar op en meer kwam er niet uit zijn mond dan: Moeder, dat water -.’

Met die twee gestamelde woorden, ‘dat water’, is de eenvoudig en treffend uitdrukking gegeven aan Maartens verlangen. In de wereld van Van Schendel gaat verlangen vaak gepaard met dit ongrijpbare, het onzegbare. Maar met deze abstracte begrippen schrijf je natuurlijk geen roman. Het onzegbare moet concreet gemaakt worden. In de bundeling verhalen, schetsen en beschouwingen getiteld *Avonturiers* (1936) behandelt Van Schendel op min of meer essayistische wijze zijn thema's. Hij verhaalt over zeevaarders, ontdekkingsreizigers en boekaniers, mannen die hij ‘smachters naar avontuur’ noemt, gedreven door hun ‘trek naar de verte’ en ‘zucht naar het onbekende’. Hendrik de Zeevaarder, Vasco da Gama, Columbus en Magelaan passeren de revue. Mysterieuze oorden als El Dorado, Madagascar en IJsland krijgen een beeldende beschrijving. Opmerkelijk is dat de zee het verbindende element is tussen deze ontdekkingsreizigers. Het verhaal over Hendrik de Zeevaarder is een loflied op de zee als de onbegrensde mogelijkheid om avontuur te zoeken, het onbekende en onontdekte te ontdekken.

Van Schendel kent aan Hendrik de Zeevaarder het karakter van de werkelij-

ke zeeman toe, namelijk iemand aan wie het onbekende trekt. Het verhaal, evenals de andere geschreven tussen 1932 en 1935, besluit met de veelzeggende observatie over het schip van De Zeevaarder dat ‘is als een vogel’. ‘Dit,’ schrijft Van Schendel, ‘was de karaveel, een Portugees schip dat gedurende een halve eeuw heel de kust van Afrika ontdekte en eerst thuis moest blijven toen het zeevolk voor het zwaarste werk kwam, de grote Kaap overwinnen.’

De zee en haar gevaren zijn voor de personages van Van Schendel krachten die overwonnen moeten worden. Van Schendel beschouwt de zee niet als oceanograaf of zeebeschrijver. Van getijden, stromingen, van de wetenschap der zee komen we niets te weten. De zee is een wereldomspannende watervlakte met golven. Op zee kan het stormen. Dat is alles.

Deze zee met een symbolische lading is an sich niet het onderwerp van Van Schendels aandacht, de zee is bemiddelaar tussen de romantische avonturiersziel en onbekende verten. In de inleiding op de verhalen schrijft hij: ‘Er is immers een orde in de schepping, onderhouden door de wetten van de natuur, waaraan al het geschapene gehoorzaamt. [...] Een ster die haar groep verlaat en in een andere richting loopt, een pippeling die in de winter bloeit en kersen draagt, heten ongelofelijke dingen. Dat zijn buitensporigheden die de geschiedenis niet kent, behalve bij de mensen.’ Dan verhaalt hij over mensen die zich buiten de gebaande paden begeven, de uitzonderingen, de dwalers, die handelen uit een vonk van verzet en die gehoorzamen aan de drang naar avontuur die heerst in hun hart. Veelzeggend is de volgende overweging: ‘Orde en maat maken een veilige tent om in te wonen, maar het hart is zo geaard dat het niet genoeg heeft aan de zekerheid en altijd naar het onbekende daarbuiten blijft verlangen. [...] De gewone avonturiers hebben hun lust altijd gezocht op het water onder de wijde hemel. De meesten waren zonderling, koppig, mannen die geen twijfel kenden omdat zij maar in één ding geloofden: de verte. En zij gingen erheen.’

*Avonturiers* is nog om een andere reden een belangwekkend boek, zeker om de band tussen Van Schendel en de zee uit te diepen. Het laatste hoofdstuk heet ‘Folklore van de zee’, waarin hij ingaat op de volksverhalen die het water in overvloed heeft voortgebracht. In bij na alle mythologieën, stelt Van Schendel, was de zee er eerder dan het land. Daarom boezemt de zee de mensen ontzag in. Vooral de getijdenwisselingen van eb en vloed vormen een bron van inspiratie, evenals de golven en het schuim. Het zijn ook deze elementen - golven en schuim - die in elke beschrijving van een schip over zee bij Van Schendel naar voren komen. Altijd is er schuim dat vanaf de boeg spat, zijn er golven die gekliefd worden door voorsteven en kiel. ‘Het was een oosters geloof,’ schrijft Van Schendel, ‘dat de zee bewaakt werd door een beschermengel en wanneer hij moe was van de wacht en zijn voet ver-

plaatste, stroomde het water daar weg.' Of: 'Aan alle kusten geloofde men dat de golven gemaakt werden door een god, door een zeekoning of door een der heiligen die vissers en zeelieden beschermden. [...] Op Allerzielen droeg iedere golf in haar schuim de ziel van een drenkeling, die een zusterziel zocht, en waneer zij zich alle verenigd hadden hieven zij te zamen een klaagzang aan die in de hemel gehoord werd, daarna zonk het schuim naar de diepte waar voor hen het paradijs moest zijn.'

Voordat Van Schendel aan de verhalen uit *Avonturiers* begon, had hij *Het fregatschip Johanna Maria* al geschreven. Een enkele passage uit 'Folklore van de zee' lijkt een nadere uitleg te zijn van de thema van *Het fregatschip*: 'Toen het wonder van vernuft, dat schip heet, gevonden was, het drijvend voorwerp dat de mens op de wateren droeg, vermeerderde het zeegeloof honderdvoudig. Men kon het land waarnemen van een afstand en bovendien kon men nu eerst goed ervaren hoe onzeker het leven is. De drijvende, die de kust weernaderde, kreeg de hoop op veiligheid terug, maar hij leerde spoedig hoe gevaarlijk de zee kon zijn juist in de nabijheid van het land.'

Hierin schuilen alle kernwoorden van Van Schendels visie op de zee: ontzag, ruimte, zeegeloof, kusten en golven, gevaren en verlangen die te overwinnen - en tot slot het inzicht dat het leven onzeker en ongewis is. Daarbij komt Van Schendels fascinatie voor de oneindigheid.

*Het fregatschip Johanna Maria* gaat over de strijd tussen twee zeevarende mannen, de kapitein op de Johanna Maria, Jan Wilkens geheten, en Jacob Brouwer, de zeilmaker. Het schip loopt op een dag in februari 1865 van de werf op Oostenburg in Amsterdam. Het is een driemast volschip, dat betekent een vierkant getuigd schip - de zeilen hebben min of meer vierkante en geen driehoekige vorm zoals nu - met drie masten. Synoniem voor dit type volschip is inderdaad het woord *fregat* uit de titel. Het contrast tussen de twee personages heeft alles te maken met hun passie voor zee en schip. Wilkens is een tragische persoonlijkheid; zijn vrouw en kinderen zijn telkens weer doodziek wanneer hij op de grote overtocht gaat. Opmerkelijk is dat Van Schendel het doel van de reizen telkens zeer algemeen en zelfs opzettelijk duister houdt. Ze varen heen en weer naar Nederlands-Indië met passagiers, maar die krijgen gezicht noch identiteit. Havenplaatsen worden in een terloopse mededeling afgedaan; hij concentreert zich ten volle op het schip, de zee en de bemanning.

Voor Wilkens vormt de zee een onvriendelijke, ongemakkelijke kameraad en ook het schip heeft hij niet volmaakt in zijn macht. Wanneer hij aan het roer staat en de wind komt dwars, dan stampt het schip. Golven zijn hem vijandig. Tussen haakjes zij vermeld dat de Johanna Maria een voordewinds getuigd schip is en geen scherp zeilend kieljacht. Het fregat kan dus niet aan de wind zeilen maar moet het hebben van voordewindse koersen en schuin

van achteren komende winden.

Jacob Brouwer is een figuur die steeds mythologischer wordt. Schitterend beeldt Van Schendel het contrast tussen hem en de kapitein uit door hen de rechtmatige plek op het schip te geven: de kapitein achter op de kampanje, het korte opperdek waar kompas en stuurrad staan. Jacob Brouwers domein is het voorschip, dat is de plaats voor de masten. Maar Brouwer is zo'n begaafd en goddelijk zeiler dat hij telkens opkijkt waneer Wilkens een minder soepele manoeuvre maakt of wanneer de zeilen klapperen en lijnen zelfs breken, zonder dat het noodzakelijk is. Dat opkijken irriteert Wilkens. Dit motief is goed door Van Schendel gezien en stamt uit zijn eigen zeilerspraktijk: een onderzoekende, argwanende blik van een medezeiler naar de roerganger is dodelijk.

Geleidelijk aan verschuiven de posities: Wilkens erkent in Brouwer zijn meerdere. Het schip dat onder Wilkens' handen opgejaagd kan zijn, komt tot rust en zeilt volmaakt wanner Brouwer aan het roer staat. Hij neemt de golven moeiteloos, hij lijkt te groeien en boven zichzelf uit te stijgen achter het roer. Zijn handen raken het roer en de spaken niet eens aan, ze zweven erboven.

Schip en zee, zee en schip: voor Brouwer zijn die twee onlosmakelijk verbonden. Uiteindelijk verwerft hij het schip dat hij als zijn paradijs beschouwt. Het schip is afgedankt omdat de nieuwe tijd van de stoomvaart en motorschepen zich aandient. Brouwer vindt het terug voor de kust van Zuid-Amerika. Het is een roerend beschreven weerzien. Is hij eenmaal in het bezit van de Johanna Maria dan is zijn band met zee en schip bijna religieus; er staat: ‘Wat is een schip? Een samenstel van hout, zeil en want, zegt de een, misschien was het waar in het algemeen. Maar het schip van hem was iets anders, dat had iets in zich dat dringt naar de verte waar ook het hart naar toe moet gaan, of het wil of niet. Wat het was en waar, kon hij niet zeggen; iets zoals de geesten in de zee verborgen, waarvan verteld wordt, die zeggen dat het water beter is dan het land, groter, ruimer, het verandert, het is er en het is er niet, vandaag een golf over het dek en morgen een regenboog waar niemand doorheen kan varen.’

Het slot van *Het fregatschip* is met precisie beschreven: het schip ligt als een curiosum uit een voorbije tijd opnieuw in de Dijksgracht van het werfeiland Oostenburg. In een alinea laat Van Schendel de gewezen zeilmaker Brouwer, nu kapitein en eigenaar, het want beklimmen. Maar het heeft gevroren, Brouwer glijdt uit en valt dood op zijn schip. In die laatste scènes geeft Van Schendel precies weer waarom zee en schip de mens uitdaagt, maar waarom dit tweetal het leven van de mens ook onzeker toont. Het is een schoolvoorbeeld van de zogeheten ‘dramatische ironie’ dat Brouwer de dood vindt op het roerloze schip. Niet tijdens storm of woeste zeegang, niet op de wijde

oceanen of in aanvaring met wilde kusten. Die stilstand is onovertroffen verwoord op de slotbladzijde van het boek: ‘In de heldere zomer onder witte wolken, in de winter onder grijze lucht, in de nevelige herfst, in het waaiend voorjaar lag het schip stil, met zijn romp en zijn masten weerspiegeld in het water, in regen en wind en zon.’

Voor Van Schendel betekent de zee voor alles het symbool van de oneindigheid, van de verte en als de rauwe wereld, ouder dan het land, van golven en gevaren die overwonnen moeten worden. Voor Jacob Brouwer is de zee een paradijselijke entourage die hem gelukkig maakt en sterk; stilstand is als de dood.

Kester Freriks (Djakarta, 1954) schreef romans, toneelstukken, poëzie en essays. Recente publicities: *Ogenzwart* (roman, 1997); *Koningswens* (roman, 2001). In 2000 verscheen de biografie *Geheim Indië. Het leven van Maria Dermout 1888-1963. Dit najaar verschijnt zijn roman* Verre zomer, *waarin een biograaf op zoek gaat naar het leven van de Nederlands-Indische schrijfster Madelon Székely-Lulofs. Voorts werkt Kester Freriks aan de biografie over Arthur van Schendel*.

## Harrie Lemmens
## *Portugese zee*

### *1. De dichter*

Hoeveel van uw zout
Zijn Portugese tranen, zilte zee!
Hoeveel moeders hebben niet geleden,
Hoeveel kinderen vergeefs gebeden!
Hoeveel bruiden zijn er nooit getrouwd,
Opdat gij van ons werd, zee!
Loonde het de moeite? Alles loont
De moeite als de ziel niet klein is.
Wie verder dan Kaap Bojador wil gaan
Moet pijn en leed doorstaan.
God maakte dat de zee een diep ravijn is,
Maar Hij heeft de hemel erin getoond.[1.]

In *Mar Português*, het tweede deel van zijn geschiedenis van Portugal in dichtvorm *Mensagem* (Boodschap), roert Fernando Pessoa (1888-1935) de dubbele verhouding aan die elke zeevarende natie heeft met de zee: de tragiek van het verlies versus de heroïek van ontdekking en verovering. Portugal is groot geworden door de zee, maar de prijs was hoog. Duizenden matrozen lieten het leven, duizenden moeders verloren hun zoon, duizenden vrouwen verloren hun man, duizenden kinderen verloren hun vader, maar dat verlies, dat in de boekhouding van de staat geen rol speelt, verbleekt bij de grandeur van de 'hemel' die weerspiegeld wordt door het 'diepe ravijn' waar de lijken belanden. De zee is immers territorium, is macht, is invloed, handel, bezit. De zee baant een weg naar rijkdom en heerschappij. De zee geeft voedsel. De zee zorgt voor inzicht en vooruitgang in het denken. De zee is wetenschap. De zee zijn 'wij', Portugezen, die samen elk 'ik' van ons verdringen en verdrinken. De zee heeft ervoor gezorgd dat wij groot zijn geworden, dat het de moeite waard is geweest. De zee... dit alles is, hoe mooi ook gesteld, taal van staten, taal van geschiedenisboeken, die een land het gezicht geven dat het zo graag in de spiegel aan de wand ziet, taal die totalitaire staten bevalt, wat Portugal was toen Pessoa zijn *Boodschap* schreef. Emoties omgesmeed tot bruikbaar sentiment.

1. In: Fernando Pessoa, *Mensagem*, Lisboa 1934, vertaling Harrie Lemmens. Een integrale vertaling door August Willemsen verscheen bij De Arbeiderspers.

Hoe anders klonk het twintig jaar eerder in het tijdschrift *Orfeu*:

> Alleen, op de verlaten kade, op deze zomermorgen,
> Kijk ik in de richting van de ree, kijk ik naar het Onbegrensde.[2.]

Met dit beeld van een man die op een scheepskade staat, opent de *Ode Marítima*, de 'Ode van de zee' van Fernando Pessoa's heteroniem Álvaro de Campos. Wat volgt, is een tientallen pagina's lange, hallucinerende evocatie van de zee door deze van oorsprong Schotse ingenieur. De zee als natuurverschijnsel dat getemd wordt door menselijke techniek. De zee als schouwtoneel van menselijke driften. De zee als metafysisch gegeven, als beeld voor wat zich afspeelt in de menselijke ziel. De zee als traject dat loopt van haven tot haven en onderweg veel opwinding kent. De zee als uitdrukking van een gemoedsgesteldheid. De zee als literair project, als futuristische proeve. Het vliegwiel van de taal stuwt de dichter en daarna de lezer voort in een steeds snellere cadans, die haar hoogtepunt vindt in een haast orgasmatische over-gave op volle zee aan piraten die enteren, verkrachten, kinderen afslachten, waarna geleidelijk de terugkeer volgt naar de rust op de kade. De cirkel is rond. Er is niets gebeurd. Een man kijkt. Maar in zijn geest en zijn ziel heeft het gestormd. Zonder zich van zijn plek te roeren heeft de ik het hele universum bereisd, is hij afgedaald in een ver verleden, heeft hij zijn diepste gevoelens opgeroepen en zijn felste driften gewekt. In zijn hoofd. Hoe uitbundig lichamelijk en soms sensueel de taal ook klinkt, wie heerst is de schrijver die met zijn verstand aan alles vorm geeft. De schrijver die, zo lijkt het, voor eeuwig vast zit in zijn stad, die alleen daar, in die kleine habitat, bestaat. Die alle beelden uit zichzelf haalt en kneedt tot woorden, waardoor ze beheersbaar worden: de storm gaat liggen zodra hij dat wil.

In de werkelijkheid gaat het echter anders toe. Pessoa is zijn hele leven als de dood geweest voor stormen en onweer, een angst die waarschijnlijk ontstaan is in de Zuid-Afrikaanse stad Durban, waar hij bij na tien jaar van zijn jeugd heeft doorgebracht. 'De Indische (oceaan), van alle oceanen de meest mysterieuze'[3.], gaat daar, vlak onder Mozambique, vaak wild tekeer. In tegenstelling tot het strakgetrokken laken dat de Taag is, heeft hij hier een bulderend, bruisend kantwerk voor ogen. Twee keer is hij er aangekomen, twee keer is hij er weggevaren, vier keer is hij de plek gepasseerd waar de Atlantische en Indische Oceaan op elkaar botsen, waar zijn grote voorganger Luís de Camões, wiens *Os Lusíadas* hij in zijn jeugd ongetwijfeld heeft gelezen, het monster Adamastor laat verschijnen aan Vasco da Gama. Adamastor kondigt zijn komst aan door een donkere wolk, die de kleine Fernando wellicht ook in zijn fantasie heeft aanschouwd:

2. Fernando Pessoa, *Ode van de zee*, vertaling August Willemsen, De Arbeiderspers, 1981, p.9.
3. Idem, p. 19

Zo dicht gesloten, angstaanjagend zwaar
Was zij, dat het bloed door onze aderen joeg;
Intussen woedde, alsof bulderend baar
Na baar vergeefs op verre rotskust sloeg,
De zee. 'O, wat voor dreiging of gevaar
Voor ons, almachtige God,' vroeg ik in de boeg
Van het schip, 'vormt deze zee, die erger onraad
Dan het allerergste noodweer vrezen laat?'

Ik sprak nog toen een menselijk figuur
zich ons vertoonde, rijzig, breed en sterk
Gebouwd, een monsterachtig creatuur
Met donkerbruine, als een oude zerk
Verweerde huid en ogen die ons guur
En nors beloerden boven een baard van werk;
Zijn vuile haar geleek een wild struweel,
Zijn mond was zwart, zijn grote tanden geel.

'Ik ben die grote obscure kaap die gij
De Kaap der Stormen noemt; geen enkel oud
Geleerde, ook Ptolemaeus niet, heeft mij
Bij leven ooit gekend of zelf aanschouwd.
Heel de Afrikaanse kust houdt op hier bij
Mijn rotspunt, die zich onder zee ontvouwt
Tot aan de verre Zuidpool, nooit geschonden,
Tot gij hem in uw vermetelheid dorst te ronden.'[4.]

Vier maal heeft Pessoa de reis van ruim een maand tussen Lissabon en Durban gemaakt, een reis die vele tussenstops kende, veel aanmeren en opnieuw vertrekken op die 'menselijker, meer bespatte vlakte van de Atlantische Oceaan'.[5.] Op grond van dat gegeven krijgen de woorden kort na de opening van *Ode van de zee* er een andere dimensie bij:

En als het schip dan afvaart van de kade
En men opeens de afstand waarneemt die zich heeft geopend
Tussen de kade en het schip,
Dan overvalt me, waarom weet ik niet, een nieuwe angst,
Een mist van droevige gevoelens,
Die glinstert in het zonlicht [...][6.]

In plaats van op de kade, kan het tafereel ook gezien worden vanuit het per-

4. Luís Vaz de Camões, *De Lusiaden (fragment)*, vertaald door Harrie Lemmens. In *De zee de zee, gedichten uit de hele wereld*, samenstelling Kathinka van Dorp, Van Gennep 1998. Een volledige vertaling, van de hand van Arie Pos, zal verschijnen bij de SUN.
5. *Ode van de zee*, p. 19.
6. Idem, p. 9 en 11.

spectief van het schip, het schip dat eerst een kind van zeven, en later een kind van veertien wegvoert uit wat het als zijn wereld beschouwt. Waardoor Pessoa met zijn *Ode van de zee* niet alleen een futuristisch project gestalte geeft, niet alleen techniek en extreme gevoelens bejubelt, maar ook op verhulde wijze de traumatische ervaring van zijn eigen zeereizen als kind verwoordt, zoals zijn biograaf João Gaspar Simões schrijft. Het eerste vertrek uit Lissabon vindt plaats op zijn zevende, wanneer zijn moeder als vrouw van de Portugese consul in Durban hem meeneemt naar een nieuw leven. Na een oponthoud in Funchal, op het eiland Madeira, waar zijn moeder bijna dodelijk verongelukt, komt hij in februari 1896 aan in Zuid-Afrika, waar hem een geheel nieuw en onbekend leven wacht:

> O, de verre stranden, de kaden gezien van ver,
> Dan de nabije stranden, de kaden gezien van dichtbij.
> Het mysterie van elk vertrek en elke aankomst,
> De smartelijke onzekerheid en onbegrijpelijkheid
> Van dit onmogelijke universum.[7.]

Hij heeft er een jaar middelbare school op zitten, als het gezin in augustus 1901 terugkeert naar Portugal voor een verblijf van een klein jaar. Aan boord bevindt zich de kist met het lijk van zijn zusje, dat kort voor hun vertrek op tweejarige leeftijd is overleden. Een luguber detail. Na een gelukkige periode bij familie vaart het gezin een jaar later via de Azoren weer naar Zuid-Afrika. Tijdens de vier jaren die volgen, ontvangt Pessoa in het Engels de vorming die zijn latere leven als schrijver in het Portugees zo sterk zal beïnvloeden.

In augustus 1906, zeventien jaar oud, brengt de Duitse pakketboot Herzog hem definitief terug naar Lissabon. Alleen, de rest van het gezin volgt een maand later. Twintig jaar later drukt opnieuw Álvaro de Campos die thuiskomst uit in *Lisbon Revisited*:

> Weer zie ik u terug,
> Stad van mijn kinderjaren zo angstig verloren...
> Trieste en blijde stad, weer droom ik hier...[8.]

De Taag is terug, de zee is voorbij. O Lissabon, mijn thuis.

## *2. De dichteres*

Veel van haar sonnetten zijn op muziek gezet en voornamelijk als fado gezongen. Zo ook *Caravelas* (Karvelen), door Mariza op haar CD *Fado Curvo*:

7. *Ode van de zee*, p. 15.
8. Fernando Pessoa, *Lisbon revisited* (1926), in *Gedichten*, vertaling August Willemsen, De Arbeiderspers, 1978, p. 173.

Ik ben, voor mijn vermoeidheid haast gezwicht,
Thans op de helft van mijn leven aanbeland,
Uit een mij onbekend verafgelegen land
Ben ik verbannen door een vreemd gericht.

Ik weet niets ondanks studie en verstand
En de ivoren torens die ik had opgericht,
Heb ik met eigen handen weer ontwricht
Door desastreuze waanzin overmand.

Dat ben ik steeds geweest, een dode zee:
Een zee beroofd van golven, tij en ree
Waar alle zeilen van mijn dromen zijn gescheurd!

Goudgekleurde dansende karvelen...
Hoeveel niet moest ik er op zee verspelen!
Uitgestuurd en nimmer meer bespeurd![9.]

Florbela Espanca (1894-1930). Geboren in Vila Viçosa, de plaats in Alentejo waar het koninklijk huis zijn buitenverblijf had. Schrijfster van enkele sonnettenbundels. De koningin van het verlangen, van hunkering, van onvervulde dromen. Driemaal getrouwd, maar haar grootste liefde is haar broer Apeles, piloot en tekenaar, die door een vliegtuigongeluk om het leven komt. De liefde is nauwelijks lichamelijk, de bruutheid van de daad verbijstert haar, zoals ze kort na haar eerste huwelijk schrijft aan een vriendin. Ze paart een eeuwig dromen aan een ontluisterend zelfbeeld. Op 11 januari 1930 tekent ze op in haar dagboek: *'Attendre sans espérer* zou mijn devies kunnen zijn, het devies van mijn weerzin die nog plezier vindt in het schrijven van zinnen. [...] Wanneer ik dood ben, kan het zijn dat iemand bij het lezen van deze losse monologen leest wat ik voel zonder het te kunnen zeggen, dat die zeldzaamheid in deze wereld - een ziel - zich met wat mededogen en een weinig begrip zwijgend buigt over wat ik was of meende te zijn. En voor elkaar krijgt wat ikzelf nooit heb gekund: *mij kennen*.'[10.] En op 20 april van dat tragische laatste jaar: 'Soms ga ik voor de spiegel zitten en bestudeer ik mezelf trek voor trek: mijn ogen, mijn mond, de vorm van mijn voorhoofd, de welving van de wenkbrauwen, de lijn van mijn wang... En dat grove, lelijke, groteske, armzalige mengsel zou gedichten moeten kunnen schrijven? Natuurlijk niet! Er bestaat iets anders... maar wat? Waarom zou je eigenlijk denken? Leven is niet weten dat je leeft. Zoeken naar de zin van het leven, zonder echt te weten of het wel zin heeft, is het werk van dichters en neurotisch depressieven. Alleen een algehele visie kan in de buurt van

9. Florbela Espanca, *Livro de Soror Saudade*, in *Obras Completas de Florbela Espanca*, volume II, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1986, p. 127 (vertaling Harrie Lemmens).
10. Florbela Espanca, *Diário do último ano*, Bertrand Editora, Venda Nova 1979, p.33-34. Vertaling Harrie Lemmens.

de waarheid komen. Gedetailleerd onderzoeken is nieuwe details creëren. Onder de kleur zit de vaste tekening en je vindt alleen datgene wat je niet zoekt. Waarom vergeet ik niet te leven... om te leven?'[11.] Op 6 december pleegt ze zelfmoord.

Om dat verlangen naar een vergaand geïdealiseerd leven uit te drukken, gebruikt ze, behalve haar eigen Alentejaanse landschap, vaak beelden die verbonden zijn met de zee, die ze kende van zeer nabij. In 1920 verliet ze haar geboortegrond om met haar tweede man, een militair, eerst in Porto, in het Castelo da Foz, daar waar de Douro uitmondt in de oceaan, en vervolgens in Matosinhos, iets benoorden Porto te gaan wonen (haar huis, waar ze ook is gestorven, is ingericht als museum). Bij haar is de zee altijd verbonden met gevoel, met emotie. Met onvermogen en exaltatie. De zee als scheiding en als brug. De zee als vernietigende kracht en ingedamd geweld. De zee die torenhoog oprijst of kabbelend deint. De zee die de schepen van de verwijdering draagt. De zee die het beste de *saudade* aangeeft, dat eeuwig ondefinieerbare Portugese gevoel waarvan de fado doordrenkt is: wie vertrekt is blij en verdrietig omdat hij moet scheiden van zijn geliefden en nog voor hij weg is al terugverlangt; wie achterblijft is verdrietig en blij omdat hij afscheid moet nemen van zijn geliefde en nog voor hij is vertrokken, met zijn gedachten al bij zijn terugkeer en het verlangen naar zijn terugkeer is.

Steeds weer keert de zee terug in sonnetten, brieven en haar dagboek. Op 23 januari 1930 schrijft ze daarin: 'Je kunt alleen maar gelukkig zijn door te vereenvoudigen, altijd maar te vereenvoudigen, weghalen, kleiner maken, vernietigen, herleiden; en het intellect schept om je heen een weidse zee met golven, schuim en wrakstukken, waarin je dan de schipbreukeling wordt die zich verzet en tevergeefs spartelt, die niet onder wil gaan zonder iets tegen de borst te drukken wat ver reikt: een zonnestraal weerkaatst door sterren.' En in *O teu olhar* (Jouw blik) heet het: in je blik liggen zeeën die niet groot genoeg zijn voor je Verlangens. De zee als het eindeloze dat niet volstaat om uit te drukken wat oneindig is: de liefde, dat terra incognita van haar tijdgenoot Pessoa. Florbela Espanca's beroemdste gedicht is wel *Amar!*, gezongen door de grootste fado-stem, Amália Rodrigues:

Liefde wil ik, liefde buiten zinnen,
Liefde om de liefde: geven... delen...
Deze, gene, die daar ginder, velen...
Alle mensen! En geen mens beminnen!

Laten gaan of blij vend voor je winnen?
Onuitwisbaar? Snel vergeten? Het kan niet schelen...!
Alwie zegt zijn liefde nimmer te verspelen,

11. Idem, p.53

Liegt en weet dat zelf ook diep vanbinnen!

Ieder leven kent een eigen lente:
Bezing die tijd, al zijn geluksmomenten,
Want zingen was wat God de mens beval!

Als de dag komt dat ik stof en as word,
Hoop ik dat de nacht die valt slechts kort
Is en ik mij in ochtendglans hervinden zal...[12.]

Arthur Loureiro, *Castelo da Foz*, 1909

*Harrie Lemmens is vertaler. Hij vertaalde o.m. werk van Fernando Pessoa, José Saramago, J. Rentes de Carvalho en João Ubaldo Ribeiro*.

12. Florbela Espanca, *Charneca em Flor*, in *Obras Completas de Florbela Espanca*, volume II, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1986, p. 189 (vertaling Harrie Lemmens).

## Joris van Casteren
## *Een buitengewoon goor element*
## Over de zee bij A. Alberts

**V**roeger op vakantie kreeg ik eens een slok Middellandse Zee binnen; weken later had ik nog last van zoute, olieachtige oprispingen. Bij de gedachte dat mijn maag niet direct werd leeggepompt huiver ik nog vaak, dat vooralsnog geen ongeneeslijke ziekte is geconstateerd beschouw ik als een wonder. Na dit incident was de magische aantrekkingskracht van het azuur verdwenen. Thans zwem ik allang niet meer in zee; een kraakhelder meertje in Zweden, dat gaat nog net.

Wat er precies in zee gedumpt wordt, weet niemand, wel weten we dat het veel en giftig is. Tamelijk vlakbij, in Frankrijk, heeft pas geleden nog een kerncentrale staan lekken in de Noordzee, met als gevolg een merkwaardig gemuteerde vissenkolonie die zich in één richting door het Kanaal beweegt. Wat meer naar het noorden toe liggen enige tientallen, elk moment open te scheuren, Russische kernonderzeeërs te verrotten. Aan riolering, olie- en andere rotzooilozingen wil ik niet eens denken.

Dan is er de volstrekt oncontroleerbare situatie onder water. Wie wel eens afstemt op National Geographic weet wat ik bedoel. Veelkoppige monsters die elkaar achterna zitten en verzwelgen. Dieren met tentakels die op tienduizend meter diepte uit elkaar spatten en veranderen in een soort lichtgevende schorpioenen, dieren die een plant nadoen en in het voorbijgaan andere plantachtigen overmeesteren, dieren die elkaars kaviaar leegslorpen of ledematen op elkaar afvuren. Allemaal gebeurt dat en ook op dit moment.

Een schip (Titanic, Estonia en Harald of Free Enterprise) biedt geen garantie. Ik hoorde van een vrouw die in haar eentje in een zeilschip de oceaan overstak hoe de blauwe vlakte ineens kan veranderen in een berglandschap met storm en bliksem. Ze vertelde dat ze op zee nooit langer dan een half uur kon slapen. Als je bij helder weer naar alle horizonten tuurt en geen schip ziet, kun je na een half uur toch door een mammoettanker-op-automatische-piloot overvaren zijn, zo verraderlijk dichtbij is de einder. Soms, zo vertelde deze vrouw, kon het zo heet zijn dat ze wilde zwemmen. Dat deed ze dan niet omdat de zee je boot kan grijpen en jij in je eentje in een immens zwembad achterblijft tot je moegesparteld zinkt.

Bij zee hoort ook strand en strand is helemaal afschuwelijk. Niet als het rustig is. Dan is het fraai turen en lachen om de golven die kapot slaan. Maar in Nederland is het nooit rustig. Het strand ligt vol met glimmende frietlijven die honden bij zich hebben, je hoort er slechte muziek, en je ziet er gevaarlij-

ke frisbees, opgevoerde waterscooters en leeglopende luchtbedden. Het ligt vol van Zuid-Zeeland tot Noord-Noord Holland en wie op een rustiek klinkende locatie als Egmond aan Zee een eigen duinpan zoekt, stuit onherroepelijk op een trotse naaktrecreant, al dan niet halfheimelijk copulerend met een meestal afzichtelijke partner. Zee, kortom, is niet leuk. Uiteindelijk zal hij terugpakken wat wij afnamen, ons achterlatend op de Vaalserberg.

Wie A. Alberts leest gaat de zee nog meer haten. Vooral in *De honden jagen niet meer* (1979), *Het zand voor de kust van Aveiro* (1982) en *De eilanden* (1952) - de drie boeken waarover dit stuk handelt - speelt de zee een belangrijke, doch zeer bedenkelijke rol. Alberts heeft in zijn leven veel zee gezien. Jarenlang was hij werkzaam als ambtenaar in Nederlands-Indië en alleen al om daar te komen moest hij er wekenlang overheen varen. Op de eilandén waar de dienst hem stationeerde, onder meer Madoera, was hij er vervolgens jarenlang door omringd. Hij zag collega's langzaam gek worden, aan de drank geraken en zich opknopen. Hij zag stupide Volkeren en uit de hand lopende rituelen. Allemaal het gevolg van de eenzaamheid die de zee door zijn uitgestrekte aanwezigheid teweegbrengt.

Misschien is Olon wel het meest beklagenswaardige personage in *De eilanden*. We vinden hem terug in het verhaal *Het laatste eiland*. Olon wil een op de visserij gericht handeltje opzetten en heeft daartoe mannen nodig die goed kunnen zwemmen. Ze moeten goed kunnen zwemmen om met vis gevulde netten leeg te halen. Ooit is Olon het verhaal ter ore gekomen dat op één van de eilanden mannen wonen die vermaard zijn om hun zwemcapaciteiten. Hoeveel eilanden er in de archipel zijn, is onduidelijk, maar wie een heimelijke blik werpt op willekeurig welk gedeelte van Indonesië kan zich voorstellen dat het er vele zijn. Het weerhoudt Olon er niet van zijn onstuimige plan uit te voeren.

Hij heeft een eigen zeilboot, de Hecuba, en met zijn vrouw en de ik-persoon aan boord wil hij op een avond uitvaren. Er staat geen wind. ‘Fluit voor de wind! Schreeuwde Olon tegen zijn vrouw. Mevrouw Olon floot, maar er kwam geen wind.’ De hoofdpersoon valt in slaap en de volgende ochtend is er nog steeds geen wind. Ze liggen nog altijd voor de wal. Olon wil een sleepboot, de ik-persoon haalt die. De sleepboot heeft niet één mast en toch hadden ze hem voor de grap Driemaster willen noemen. Bij de registratie van het schip ging echter iets fout waardoor het schip Arimassa is komen te heten. Met de Hecuba op sleeptouw vaart de Arimassa uit.

Het is acht uur varen naar het eerste eiland. Olon vraagt aan de ik-persoon of daar zwemmers zijn. De ik-persoon weet dat niet, maar de kapitein van de Arimassa stuurt gewoon die richting uit. Als ze 's avonds op het eiland arriveren, slaapt iedereen al. Pas de volgende ochtend kunnen ze de bewoners

bijeen roepen. Het hoofd van het eiland zegt dat er wel vissers zijn maar geen zwemmers. Olon wil weten of ze gehoord hebben van een eiland waar de mannen beroemd waren om hun zwemmen. ‘Ja, het was wel mogelijk, dat er zo'n eiland bestond, maar ze wisten toch niet, waar het zou kunnen liggen.’ De volgende ochtend varen ze verder en arriveren ze laat op het volgende eiland. Daar zijn ook geen goede zwemmers en op een volgend eiland ook niet, maar daar is wel een man die ervan gehoord heeft.

De man die ervan gehoord heeft weet niet hoe het eiland heet en waar het ligt. Ze varen verder. Na twaalf dagen is er nog één eiland over. Olon en de ik-persoon gaan er aan land. Er is juist een bruiloft gaande en de bewoners hadden al gehoord dat ze langs zouden komen op zoek naar zwemmers. Hier zijn ze ook niet. Er is wel een oude man die een verhaal kent over een eiland waar een man met zijn zoon woont. ‘Ze woonden maar met z'n tweeën op het kleine eiland en iedere dag gingen ze er op uit om te vissen. Met netten, zei Olon. Ja, met netten.’ Op een dag, vertelt de oude man, ving de zoon een vrouw in zijn netten. Als hij belooft niet te vragen waar ze vandaan komt blijft ze bij hem. Ze krijgen een kind en als dat kind wil weten waar zijn moeder vandaan komt vraagt de zoon het toch. ‘En zijn vrouw zei: ik ben de dochter van de koning van het grote eiland in het Zuiden, waar de dag langer is dan de nacht en de nacht warmer dan de dag. En waar alle goede zwemmers wonen, zei Olon. Ja, waar alle goede zwemmers wonen. En toen ze dat had gezegd was ze verdwenen.’

De kust van Aveiro

De volgende dag is er wind en Olon stuurt zijn vrouw met de Arimassa naar huis. Met de hoofdpersoon zoekt hij op de Hecuba verder. Dagen achtereen zeilen ze de zee af. De ik-persoon is verstandig:

> Olon, jongen, we weten toch wat we doen, niet? We varen met een schip vol eten, bier en rum een zee op, waarvan we ons de wijdheid zelfs niet bij benadering kunnen voorstellen. Een zee zonder eilanden. Er zijn daar in het Zuiden geen eilanden meer, dat weet iedereen. We varen een lege zee op en als we land zouden willen zien, zouden we moeten keren. Weet je wel goed, wat het is, als je moet keren, nadat je zeven dagen hebt gevaren zonder land te hebben gezien? Ik denk niet, dat jij iemand bent, die zou willen keren. Jij zou door blijven zeilen.

Hier zien we de zee in al zijn verschrikkelijkheid. Die uitgestrektheid, dat oneindige. Zoveel groter dan alle continenten bij elkaar. Zo nietig als we daar op zijn, het noodlot tartend. En Olon, de gek, wil verder. Hij weet zeker dat het eiland bestaat. Hij weet ineens ook veel van het eiland te vertellen: ‘Het is aardig begroeid. Veel heggetjes

om de erven van de boeren af te scheiden.’ Hij fantaseert over zijn visbedrijf. Waar hij het gebouw neerzet en

waar zijn woning. Misschien woont de mooie dochter van de koning er ook nog, grapt de ik-persoon. Uiteindelijk doemt het laatste eiland op. Het blijkt hun eigen eiland te zijn. De zee in al zijn misleiding.

Olon komt nog goed weg. Met Peereboom loopt het minder goed af. In het verhaal *Groen* staat hij na een onbekend, maar lang aantal jaren in de dienst op het punt het eiland te verlaten. Het vertrek maakt hem radeloos. Hij weet dat het eilandleven hem heeft leeggeslorpt en dat er in het gewone land geen toekomst voor hem is. Zijn drinken verhevigt en hij maakt 'snauwerige opmerkingen'. Als de ik-persoon op een avond thuiskomt en Peereboom op bezoek verwacht, loopt hij naar de voorkant van zijn huis om de lamp te ontsteken. 'Als ik de lamp aan de standaard wil hangen, zie ik, dat het niet gaat, omdat Peereboom aan de standaard hangt.' Tot dan toe was de ik-persoon fris en nauwelijks aangetast. De rust leek hem te bevallen. Het enige wat hij wil, is het bos, 'een sprookjesreservaat', een keer doorlopen om aan de rand ervan te staan. Uiteindelijk lukt dat: 'Het is net zo als in al mijn voorstellingen, het is waarheid, ik zing, ik juich, ik ben gered.'

In het laatste van de zestien verhalen in deze bundel, *Achter de horizon* blijkt dat de ik-persoon helemaal niet is gered. Hij moet terug naar het land dat hij indertijd verlaten heeft om op de eilanden te gaan wonen. Na een lange reis over zee doemt de kust op. Hij weet dat hij er volstrekt niet meer kan aarden. Hij wil niets meer zijn: 'Wat kan het mij verdommen, of we over drie uur binnen zijn, voor mijn part varen we door, verder naar het Noorden. Maar dan met een leeg schip. Een leeg schip op een lege zee [...].' Eenmaal aangelegd 'gaat alles langzaam en volkomen onafwendbaar'. Als alles is gebeurd en ze voorbij de douane zijn: 'Dan zijn we niet meer we.' Hij is er alleen nog zelf. 'Ikzelf in een trein, die met me wegrijdt, van het schip weg, van de zee weg, van de eilanden weg.' In een café wil hij wel vertellen, maar niemand zal begrijpen wie Tarongi III, meneer Zeinal, Peereboom, Olon, de dokter, de havenmeester, kapitein Florines en al die andere overzeese gekken zijn. Hij doet er het zwijgen toe en vindt een nieuwe betrekking. Vaak droomt hij nog van de zee en de eilanden.

In *De honden jagen niet meer* wordt een schippersfamilie beschreven. Dat kan niet goed gaan en dat gaat niet goed. Eerst lijkt alles oké. Wietze vaart dan nog samen met zijn vrouw en zijn twaalfjarige zoon. Vooral op het noorden, wat vrij veilig is vergeleken met het zuiden. Het zijn bovendien korte tripjes, vooral hout wat vervoerd moet worden. Bovendien is er de broer van Wietze, Age, die niet vaart en het gezin met raad en daad bijstaat. Bij Age verblijven ook de jonge kinderen. Dat zit de moeder niet lekker. Ze

vindt dat ze er voor de kroost moet zijn. Daarom besluit ze voortaan thuis te blijven. Wietze vindt het goed, maar ergens gaat daar een dreiging van uit, het begin van onheil. Als lezer voel je dat aan.

En ja hoor, er is meer gaande. De Lloyd heeft allerlei rederijen opgekocht waardoor Wietze's bazen nu deel uit zijn gaan maken van die Lloyd. Ze willen dat hij op het Zuiden gaat varen en dat hij grotere partijen in gaat nemen. Voornamelijk koffie en voornamelijk op Brazilië. De reizen zullen veel langer duren want soms moet Wietze lang in een haven wachten totdat een bepaalde prijs zakt. In die tijd zoekt moeder de schoonfamilie op. Wietze komt uit een schippersgeslacht, zijn vader was het ook, net als zijn broers, afgezien van Age dan. De moeder van Wietze is een rare. Vooral van Pietje moet ze niets hebben. Pietje had een man die ook schipper was, Feike. Op een keer is Feike niet teruggekomen. Zijn schip is op een dag verdwenen, voorgoed verdwenen. Dat gebeurt op zee, de zee kan dat laten gebeuren. De mensen accepteren het. Ook Pietje accepteert het.

Ze accepteert het zo goed dat ze een nieuwe man vindt, die toevallig ook Feike heet. Hij is geen schipper. Daarom is de schoonmoeder van de vrouw van Wietze boos op haar. De vrouw van Wietze kan het wel vinden met Pietje. maar soms als ze samen in de kamer zitten en er ineens stappen klinken, kijkt Wietze's vrouw Pietje aan om te zien of ze niet schrikt omdat het de vroegere Feike zou kunnen zijn. De zee dringt in al zijn afschuwelijkheid diep in de huiskamers van de schippersgezinnen door. Pietje heeft allemaal al duizend keer overdacht. Zelfs als hij nog leeft, zal hij niet meer terugkomen: ‘En elke dag denken aan je vrouw en kinderen, zei nicht Pietje. Denken, dat ze je al hebben opgegeven. Dat je beter niet kan thuiskomen. Dat je niet meer durft thuiskomen om de boel niet in de war te schoppen. Dat je maar beter had kunnen verdrinken.’

Wietze komt een paar keer terug en vertrekt weer een paar keer. Hij maakt de bruiloft van zijn oudste zoon mee, met de dochter van nicht Pietje, Barber. Haar vader is de omgekomen Feike. Op dat moment wist ik helemaal zeker dat het nooit meer goed zou komen. De zee zou ook Wietze grijpen, ik wist het zeker. Als hij op een keer weer is vertrokken richting Santos en de jongste zoon op het punt staat ook de vaart op te gaan, komt een klerk van het scheepskantoor de vrouw van Wietze een bericht brengen. Wietze heeft een aanvaring gehad. Voor Bahia is De Regentes van Wietze tegen een Noorse bark opgevaren, in dichte mist. Wietze heeft de boel zeer professioneel afgehandeld. Hij leeft dus nog. Maar Wietze wil na het ongeluk niet terugkomen. Hij zit in een hotel in Bahia en schrijft dat de jongste zoon maar voor zijn moeder moet zorgen.

Ze stuurt de zoon naar Bahia om Wietze te halen. In de tussentijd bezoekt ze haar schoonouders. De moeder die nooit een woord spreekt, pakt haar

ineens beet en duwt haar een zijkamer in. Ze begint te praten. ‘Toen ik indertijd met hem ging trouwen, heeft mijn vader tegen me gezegd: Je trouwt met een mooi beroep, maar elke keer als ze van daarginds terugkomen, hebben ze iets achtergelaten. Niet verloren, maar achtergelaten. En op het eind zijn ze niet zoveel meer dan een leeg mens, die zich alleen nog maar afvraagt wat er van hem nog achter die horizon bestaat. Wietze zal nu wel voor de laatste maal zijn thuisreis maken en ik hoop, dat het voor jou niet te laat is.’ Schoonmoeder krijgt gelijk. De jongste zoon weet zijn vader mee te krijgen. ‘Ik geloof dat hij dacht, dat hij de zee niet meer wilde zien of geen schepen,’ meldde de zoon zijn moeder al. Maar is het vader nog wel?

De vrouw van Wietze staat voor het raam als Wietze met hulp van broer Age en de jongste zoon uit een koets gehezen wordt. In de achterkamer maakt ze een bed op en daar rust Wietze. Ze gaat naast hem zitten. ‘Ze bleef kijken tot hij in slaap viel. Het gezicht werd steeds stiller, zo stil, dat ze hevig schrok toen ze de voordeur hoorde opendoen. Ze vloog overeind, liep op haar tenen naar de gang en fluisterde: Ga gauw terug naar oom Age en zeg, dat hij meteen hierkomt.’ Maar Age staat op de pont die nog niet eens ‘aan de andere kant was aangekomen’. Het boek eindigt met de volgende regels: ‘Ze sloeg de deken wat terug en tastte naar zijn voeten om te voelen of die nog warm waren. Omdat ze wilde, dat hij nog leefde. Omdat ze van hem hield.’ Het staat er niet, maar we kunnen er vanuit gaan dat Wietze het niet gehaald heeft. Zo is het waarschijnlijk ook afgelopen met de ik-persoon uit *De eilanden*, dat kan gewoon niet anders. Gesloopt zijn ze, gesloopt door de zee.

‘De zee lag recht vooruit en de zee was vrij,’ noteert Alberts onheilspellend aan het begin van *Het zand voor de kust van Aveiro*. Het is 1797 en de Nossa Senhora do Livramento is vertrokken vanuit het Portugese Aveiro in de richting van het Braziliaanse Santos. Je kunt eigenlijk niet spreken van vertrekken uit Aveiro, omdat de zee die stad aan het begin van de zeventiende eeuw een lelijke poets heeft gebakken. Bij een zware storm werden de grote hoeveelheden zand die altijd al voor de kust van Aveiro in zee hadden gelegen, op een grote, langgerekte hoop gejaagd. Aveiro verdween achter een hoge duinenrij waardoor het lokale scheepvaartwezen een flinke slag werd toegebracht. Aanvankelijk wordt door een opening in het duin de scheepvaart met hulp van het aldaar florerende loodswezen intact gehouden, maar na een volgende storm slaat ook dat gat dicht en wordt het helemaal lastig.

Hoezeer Aveiro door het opgehoopte zand verstoken is geraakt van de buitenwereld blijkt als de passagier aan boord van het uitvarende schip tot de ontdekking komt dat de reis die hij onderneemt totaal zinloos is. Zijn naam is Mateus Vicente, telg uit een voormalige loodsfamilie, die met zijn broer Amadeo een bankiersfirma drijft. Ze denken een lucratief contract te heb-

ben gesloten dat hen min of meer het alleenrecht op de aanvoer van diamanten uit Brazilië gunt. Mateus komt er na enkele dagen op zee achter dat de kaarten heel anders zijn geschud. Hij wordt ineens geënterd door een Frans schip, terwijl volgens zijn informatie met die natie vrede is gesloten door de Portugese koningin, en moet worden ontzet door twee Engelse fregatten.

Na de slag vertellen de Engelsen dat hun land inmiddels de diamantenhandel op Brazilië beheerst. Mateus staat voor een duivels dilemma. Zijn contract is niets meer waard en hij kan het beste naar Aveiro terugkeren. Dat zou niettemin het einde van de bankiersfirma betekenen en bovendien gezichtsverlies. ‘Hij liet zich niet van zijn stuk brengen, Mateus. Hij ging gewoon verder, ook al lag er een Brazilië vol dreigende mislukkingen achter de horizon.’ Als de zee Aveiro niet zo'n streek gelapt had, was de missie niet al bij voorbaat op een mislukking uitgedraaid.

Eenmaal aangekomen in Santos, ternauwernood ontsnapt aan een stel piraten, is Mateus een berooid man. Hij moet de Nossa Senhora do Livramento verkopen en leeft op de zak van de Agent van de Kroon die hem toegang tot de diamanthandel had moeten verschaffen. Hij verneemt niets van zijn broer en durft hem ook niet te schrijven omdat er niets te schrijven valt. Jaren verstrijken, Mateus sticht een gezin. Op een dag weet de Agent van de Kroon een oplossing voor zijn situatie. In Mozambique zou nog altijd een vreemde regeling van kracht zijn. Die regeling, ooit ingesteld door ‘de oude Markies’, zegt dat zeer lucratieve pachtgronden aldaar, prazo's, automatisch geërfd worden door telkens de oudste dochter van de gebruiker. De regeling bepaalt tevens dat die oudste dochters moeten trouwen met een Portugees. Als Mateus het handig aanpakt en naar Mozambique reist, kan hij de bezitter worden van zo'n stuk grond om uiteindelijk een zeer riante afkoopsom te kunnen opstrijken. Mateus vergeet zijn gezin en vertrekt naar Mozambique. Hij gaat daar in het binnenland op zoek naar een bruid. Net als na zijn vertrek uit Aveiro blijken de zaken er opnieuw anders voor te liggen. In het hele land is welgeteld nog één oudste dochter over. Als de lokale autoriteiten hoogte krijgen van de bedoelingen van Mateus slaan ze hem direct in de boeien: de laatste oudste dochter blijkt al getrouwd te zijn. Haar echtgenoot wil hem zijn handen afhakken, op dat moment weet Mateus met een meegesmokkeld pistool zijn belager dood te schieten. Hij slaat op de vlucht. Er heeft een huiveringwekkende achtervolging plaats. Mateus weet zijn belagers van zich af te houden en bereikt de kust waar hij, volledig doorgedraaid, aanmonstert op een schip met bestemming Aveiro.

Intussen heeft de zee weer vuil spel gespeeld. De duinenrij in Aveiro is na een volgende storm volledig verdwenen. De haven kan opgebouwd worden. Amadeo, die het bankiershuis opgeheven heeft en antiquair is geworden, kan misschien wel weer loods worden. Het boek eindigt met de aankomst in

Aveiro van het schip waar Mateus aan boord is. Geen cent heeft hij overgehouden aan zijn jarenlange omzwervingen die sowieso niet hadden plaatsge-vonden als de zee niet zo dwaas had gedaan. Dan was het zand voor de kust niet opgestuwd. Dan waren er geen duinen ontstaan en was de haven niet verdwenen. Dan hadden de Vicentes gewoon loodsen kunnen blijven en was hun geslacht niet om zeep geholpen.

Als de boeken van Alberts uit zijn klotst de zee nog voort, in ‘eindeloze deining’, zoals Kloos dichtte. Alsof er niets gebeurd is, zich van geen kwaad bewust. Het moet maar eens uit zijn met de literaire lofeang op dit onstuimig, verraderlijk en buitengewoon gore element. Alberts heeft dat goed aangevoeld.

*Joris van Casteren (1976) is dichter en journalist. Hij is vaste medewerker van* Vrij Nederland, *publiceerde de poëziebundel* Grote atomen *(2001) en* In de schaduw van de Paranssus; gesprekken met vergeten dichters *(2002)*.

*Onlangs verscheen van hem de reportagebundel* De man die 2½ jaar dood lag; berichten uit het nieuwe Nederland.

**Ron Elshout**

## *De zee? Volkomen ongrijpbaar*
## Over *De hydrograaf* van Allard Schröder

**O**p de keper beschouwd schreef Allard Schröder met *De hydrograaf* een ouderwets boek, dat vrijwel naadloos past in de traditie van de literatuur uit het *fin de siècle*. Naturalistische elementen zijn er dan ook niet vreemd aan: erfelijkheid en milieu bepalen grotendeels het karakter van de hoofdpersoon Franz von Karsch-Kurwitz.

Nadat de verteller bij wijze van opmaat beweerd heeft te zullen trachten Von Karsch' leven niet in 'het koor' maar solo te laten opklinken, doet hij dat weliswaar, maar Schröder schrijft zijn protagonist met de vaste hand van een naturalistische auteur het verval, de nuttelоosheid en de ondergang tegemoet.

Gezien de plaats van handeling - de viermaster 'Posen' - en de bezigheden van Von Karsch (het woord 'beroep' zou te veel eer zijn) als hydrograaf is het logisch dat de karakters van de personages getekend worden in relatie met de zee.

Marcellus Emants gebruikte in *Op zee* de plaats van handeling vooral om zijn personage gevangen te zetten. De strekking daarvan verdubbelde zich in de roman doordat de hoofdpersoon door zijn karakter aan boord óók geïsoleerd was.

Iets dergelijks doet Allard Schröder ook. De gebeurtenissen aan boord - of het gebrek daaraan -, de weersgesteldheid en uiteraard de zee treden nergens nadrukkelijk als 'symbool' op: de beschrijvingen blijven altijd concreet en op eerste gezicht bijna uitsluitend van toepassing op de ondernomen reis. Maar wat er over de zee verteld wordt, zegt tevens veel - zo niet alles - over de personages.

Schröder zet na de optimistische opmaat (om maar even bij zijn muzikale terminologie aan te sluiten) vrijwel meteen de toon van het verhaal met een zeegezicht:

> Een flauwe, soms aflatende wind zorgde af en toe voor een lome rimpeling in de zeilen en golfjes klotsten mopperig tegen de scheepswand. Zo lusteloos was de zee dat Fransz von Karsch, die zich zonder reisbestemming had ingescheept, maar meevoer om wetenschappelijke waarnemingen te doen, zijn camera en meetinstrumenten in zijn hut had gelaten toen hij ter hoogte van Kaap Finistère na een middagslaapje met lichte hoofdpijn aan dek kwam.

Je moet als lezer wel van een heel naïef soort zijn, als je niet inziet dat de betekenis van woorden als ‘loom’, ‘mopperig’ en ‘lusteloos’ ook afstraalt op Von Karsch, van wie ten overvloede nog vermeld wordt dat hij ‘zonder reisbestemming’ ingescheept is. Je hoeft niet eens gestaald te zijn door het werk van Flaubert, of te onzent W.F. Hermans, om vanaf deze bladzijde, de tweede van de roman, te beseffen dat Von Karsch geen enkele kans (meer) maakt. Aanvankelijk lijkt het er nog even op dat Von Karsch zijn ‘werk’ als hydrograaf serieus zal nemen, hij heeft althans allerlei messing instrumenten bij zich waarmee hij van plan lijkt te zijn ‘zeegang, wind en golven te meten en stromingen [te] bestuderen.’ Maar al snel ontspint zich een gesprek tussen Von Karsch en de ook aan boord vertoevende salpeterhandelaar Moser, die in de roman ‘de nieuwe tijd’ vertegenwoordigt. Hij gelooft uitsluitend in feiten, beweert hij, en deze ‘heraut van de vooruitgang’ snakt naar de eerste wereldoorlog, want: daarna zal alles anders zijn. Von Karsch is eerst aan het woord:

> ‘Deze [trochoïden] theorie geeft inzicht in de relaties tussen de afzonderlijke dementen van de golfbeweging. [...] De wetenschap heeft een formule ontworpen die de dynamiek van de golfbeweging onder verschillende omstandigheden beschrijft. Het is mijn doel met mijn waarnemingen aan te tonen dat deze theorie correct is.’ [...]
> Moser keek naar de zee alsof hij haar voor het eerst zag. Enige tijd volgde hij de bewegingen van de golven, waarbij zijn hoofd lichtjes meedeinde met de deining. Uiteindelijk haalde hij verwonderd zijn schouders op. Hij had niets opmerkelijks gezien. [...]
> ‘Alles wat er zich voor uw ogen afspeelt, gehoorzaamt aan natuurkundige wetten,’ legde hij de salpeterhandelaar uit, en hij vond dat hij pedant klonk. ‘Het is zelfs theoretisch denkbaar dat alle bewegingen van de zee in één alomvattende formule zouden kunnen worden beschreven, maar zover zijn we nog niet.’
> Moser wilde weten waarvoor dat goed was.
> Wrevelig haalde Karsch zijn schouders op. ‘Het te weten.’
> Moser was teleurgesteld. ‘Meer niet?’
> Nee, niet meer dat ‘het te weten’. Dit antwoord was correct, deze nobele dooddoener gaf zin aan alle wetenschap. In werkelijkheid waren er maar weinigen - de frikken daargelaten - die het ook *werkelijk* afdoende vonden. In hen gingen andere antwoorden schuil, visioenen van een kosmisch uurwerk, van het stille, lege oneindige - al konden die woorden onderling verwisseld worden - van de fondanten Hand van God de Schepper, van nog mystieker dromen over ondergang en opstanding van de wereld, alles vergezichten die ze geen van alle het daglicht gun-

> den; hun geloof of hun nihilisme hielden ze liever voor zich.

De hand van de verteller in *De hydrograafis* aanmerkelijk minder fondant, want die steekt zijn nihilisme niet onder stoelen of banken. Het is vrijwel onmogelijk om zo'n discussie te lezen, zónder los te komen van de toon die Schröder op bladzijde acht gezet heeft en iedere weldenkende lezer snapt al lang dat Von Karsch beslist *niet* tot het soort wetenschappers behoort dat kosmische visioenen heeft. De verteller heeft Von Karsch bij zijn strot en knijpt beetje bij beetje de lucht uit zijn slachtoffer. Het echec van Von Karsch' leven wordt steeds, zoals het bij een hydrograaf betaamt, geformuleerd in relatie tot de zee. Luttele bladzijden na het gesprek met Moser wordt het idee dat de zee een natuurkundig te verklaren dan wel te begrijpen fenomeen is, in één zin op zeer losse schroeven gezet:

> Karsch keek naar buiten, waar zijn 'feiten' rustig deinend hun gestalte alweer verloren hadden zodra ze er goed en wel een hadden aangenomen.

Schröder varieert een paar bladzijden later op het motief waarbij hij een vergelijking inlast met een medicijn tegen syfilis. Dat is een geraffineerd ingevlochten vooruitwijzing, want Von Karsch zal later in de roman zijn teloorgang nog enige luister bij zetten door in een bordeel de genoemde geslachtsziekte op te lopen:

> Terwijl hij in de verte tuurde, naar de flonkerende watervlakte en de donkere windvlagen die de wind er overheen joeg, bedacht hij ineens hoe weinig vertrouwd de zee hem nog was, na al die jaren van studie. Al die blikkerende golfjes vormden de ringen van een ondoordringbare maliënkolder, een pantser van kwikzilver dat hoogstens voor syfilislijders heilzaam was, maar gif voor elk ander. Het was niet meer dan een verblindende buitenkant, die haar ondoorgrondelijk innerlijk beschermde, want achter al dat weerkaatste licht verschool zich niets dan duisternis. Zo was ze alleen maar blauw omdat de hemel dat was en grijs omdat de wolken dat waren... Gelaten vroeg hij zich af waarom hij dit toch zo graag in een net van formules wilde vangen, als het water toch steeds vrij door de mazen wegstroomde.

Inmiddels is het de verteller die in als golven schitterende formules vangt hoe Von Karsch *leven* vrij door de mazen wegstroomt. Franz vraagt zich af: 'Kon het zijn dat het weinige dat hij in zijn carrière had nagestreefd geen betekenis had gehad?' Dat moet een retorische vraag zijn, want in één adem

door laat de verteller Von Karsch zelf de onbarmhartige conclusie trekken:

> De zee was het enige deel van de wereld dat nog niet uitputtend was beschreven, wie dat op zich wilde nemen was nog vrij, hij mocht zijn intuïtie volgen, zijn fantasie gebruiken om er de weg vrij te maken voor volgende generaties. Voor dat alles had je een schitterende geest nodig en die had Karsch niet. Degelijke middelmaat was zijn klasse. In niets uitzonderlijk, altijd een aanvaardbaar gemiddelde: dat zijn leven zich daar nooit van los zou kunnen maken wist hij al lang.

Nota bene: we zitten dan op bladzijde 39 van de tweehonderd bladzijden tellende roman! Het slotakkoord laat dan nog enige tijd op zich wachten. Op driekwart van het verhaal knijpt de verteller de laatste lucht uit Von Karsch als deze definitief berust:

> Niet langer wilde Karsch begrijpen, niet langer tot inzicht geraken, geen nobel innerlijk leven koesteren, knikkebollend wijsheid over ondoorgrondelijkheid van de zee om zich heen verspreiden.

Het is dan bij na vanzelfsprekend dat ook de zee uit zicht raakt, deze golft, klotst of kabbelt niet meer, zelfs als spiegel functioneert ze niet meer, ze wordt zo goed als onzichtbaar, want ... het mist. Het laatste deel van de roman speelt op de plaats van vertrek: het vasteland.

Von Karsch is een volbloed romanticus, want hij vlucht uit onvrede met zijn volkomen vastgelopen bestaan op het vasteland de zee op. Dat hij juist die keuze maakt, wordt in de roman verklaard door een passage over zijn jeugd. Wanneer Franz een huidziekte heeft, moet een bezoek aan de zee genezing bieden. Hij baadt met het kindermeisje in zee en inderdaad geneest hij. Het ritueel heeft niet alleen veel weg van een doop, een zuivering, er gaat tevens een onmiskenbaar erotische spanning van uit die opgeroepen wordt door het lichamelijke contact met het kindermeisje. Wanneer Franz genezen is, bezoekt hij voor het vertrek nog eenmaal de zee - en krijgt de lezer een voorecho gepresenteerd van de latere vormeloze ongrijpbaarheid van de zee:

> Op de dag dat ze naar Kurwitz zouden terugkeren, ging hij nog eenmaal naar de vloedlijn en streek met zijn vlakke hand over de golfjes die op het strand doodliepen, alsof hij ze vriendelijk wilde stemmen, maar voor hij ze had kunnen aanraken, hadden ze hun vorm al weer verloren. Ten slotte gaf hij zijn pogingen op, tot hij vijfentwintig jaar later voor het eerst met zijn instrumenten scheep ging om te doorgronden wat hem had genezen.

> Plotselinge narrigheid deed Karsch opveren. Er bestond geen verband tussen de reis naar Rügen en zijn keuze voor de hydrografie.

Niet alleen de zee is voor Von Karsch onbegrijpelijk, zijn eigen psyche is hem blijkbaar ook vreemd, want natuurlijk is het door hem ontkende verband er wel. Niet alleen zijn nutteloze poging de zee 'aan te raken' is verbonden met zijn latere, even nutteloze pogingen de zee te doorgronden, ook het kindermeisje blijkt een voorafkondiging te zijn.

Aan boord van de 'Posen' bevindt zich de mysterieuze Asta Maris, die de begeerte van de mannelijke passagiers opwekt. Te vermoeden valt dat de schrijver zich à la W.F. Hermans verkneukeld heeft, toen hij haar opvoerde. Een tijd lang lijkt het er namelijk op dat deze 'sterre van de zee' Von Karsch uit zijn lethargie kan lokken en dat zij eenzelfde reinigende werking op hem zal hebben, maar het blussen van de ontwaakte erotische gevoelens in een bordeel levert hem een geslachtsziekte op. Daarnaast blijkt Asta door gebruik van opiaten voornamelijk in de mist te vertoeven. Met grimmige ironie voorziet de verteller haar van onbeschrijfelijk smerige voeten.

De reinigende werking van de zee, de ontluikende erotische gevoelens - het vermoeden is er dat Von Karsch zijns ondanks daarnaar op zoek is, maar dat hij dat niet eens weet. Halverwege de roman staat: 'Zelfs als hij precies zou weten wat hij [...] zocht, hij zou het waarschijnlijk nooit vinden. Misschien was het er niet eens.' Zó diep zinkt Von Karsch - dat hij zelfs gaat geloven dat 'het' er niet was. Waarschijnlijk is 'het' er allemaal wel: de zee, de vrouw, de erotiek, maar door hun ongrijpbaarheid herkent hij niets meer en op den duur verliest hij zijn interesse er voor.

En de zee intussen? De zee, in de woorden van één van de passagiers, bestaat uit 'Al die almaar oplichtende dovende glinsteringen. Alsof ze leeft, met ons de wereld deelt, maar steeds volstrekt onverschillig jegens ons is.'

*Ron Elshout (1956) is dichter, essayist en redacteur van* BZZLLETIN.

**Johanneke van Slooten**

## *Muzikale zeetaferelen*

**H**et geweld van aanrollende en terugvloeiende golven dendert heen en weer over de pianotoetsen. Aanzwellende en wegebbende notenreeksen roepen het beeld op van een hoog golvende zee en duiden op het sterk bewogen gemoed en het onstuimige karakter van *Enoch Arden*. Hij is de hoofdpersoon in het gelijknamige melodrama van Richard Stauss, op tekst van Lord Tennyson. De zware golfslag tegen de havenkade die bonkt in de basklanken en het opspattend water dat pianistisch tot klinken komt in de tikkelende hoge noten, lokaliseert hem in een kleine Engelse zeehaven vanwaar hij zal uitzeilen, het gevaar tegemoet. De pianist Glenn Gould illustreert het levensverhaal van de zeebonk Enoch Arden, dat sterk aangezet wordt voorgedragen door de acteur Claude Rains met een overeenstemmend klankdecor. Wanneer Enoch zich nog met vrouw en kinderen gelukkig weet, kabbelen de golfjes gemoedelijk tegen de kade. Maar als hij zich inscheept voor een avontuurlijke zeereis naar het verre Oosten kondigen stem en piano de onafwendbaarheid aan van het noodlot. Lange melodische golflijnen slaan stuk op de kliffen die de haven flankeren.

Na een langdurige tocht komen de schepelingen terecht in een storm en in het pianospel woedt de zware zee met roffels en reeksen van heftige klanken. Het schip breekt en gaat te gronde. Enoch overleeft en laat zich vastklampend aan wrakhout naar een onbewoond eiland drijven. Pas na zeven jaar ziet hij aan de einder de zeilen van een schip dat naderbij komt en het legt aan! De bemanning gaat aan land op zoek naar zoet water, maar als zij deze wildeman zien met een bruine huid als van getaande zeilen, woeste baard en wuivende lange haren deinzen ze terug. Toch ontstaat er vertrouwen op het moment dat hij hen de weg naar het water wijst en ten slotte vaart hij mee naar Engeland. Aangekomen in wat hij al die tijd als zijn veilige haven in gedachten hield, wordt hij overvallen door de storm des levens. Als hij ziet dat zijn vrouw getrouwd is met een jeugdvriend en nog een kind heeft gekregen, gaat er een siddering door hem heen en roept hij in wanhoop: ‘To hard to bear!’ Toch mag hij haar nieuwe geluk niet breken. Daarom mag hij zich niet kenbaar maken en zal hij zich tot zijn dood verscholen moeten houden. Zijn stem gaat over in een crescendo, vanaf de kliffen brult hij als het woeste water beneden en in een versnelling laat hij zich meeslepen door de donderende tremolo's in de golfslag van de piano. Dan schreeuwt hij tegen de wind in: ‘Give me the strength not to tell her! Never to let her know! Never!’

## *Magische storm*

Van de componisten die zich richten op de muzikale mogelijkheden van een storm op zee, die zich met zijn wisselvallig karakter goed leent voor een uitvergroting van emoties, komen zij die de storm als leidend thema voor een compositie kiezen veelal uit bij *The Tempest* van William Shakespeare. Als in een grote thematische golf stroomt door deze composities een keur van elementen uit dit dramatische werk, dat zich achtereenvolgens op een schip in de storm en op een onbewoond eiland afspeelt. Zowel de verwijzingen als de gedeeltelijke of volledige adaptaties kunnen inhoudelijk geplaatst worden in deze traditie.

De aanleiding voor *The Tempest*van Shakespeare was een actueel verhaal van enkele overlevenden van de schipbreuk bij de Bermuda- of Duivelseilanden. In 1609 zeilden Engelse zeelieden met negen schepen en vijfhonderd man naar Noord-Amerika. Ze kwamen in een ‘verschrikkelijke storm terecht die achtenveertig uur duurde, het admiraalschip van de overige vloot scheidde en het tussen twee rotsen vastklemde’. Het gelukte de admiraal met honderdvijftig man een der onbewoonde eilanden te bereiken, waar zij ‘een ongedacht zacht klimaat en toereikende middelen vonden voor hun levensonderhoud’. Pas na geruime tijd werden de verloren gewaanden ontdekt.

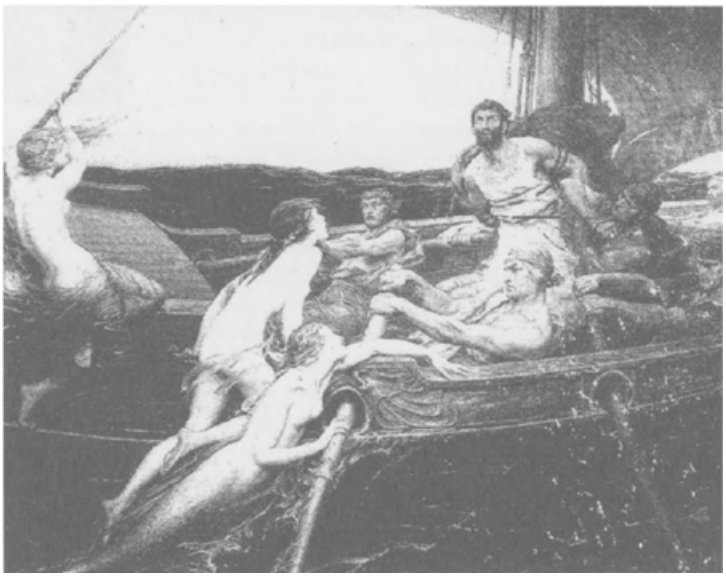
Een scène uit *The Tempest* door George Romney

In *The Tempest* laat Shakespeare de magiër Prospero, die de toverkunst van het bespelen van de natuurkrachten beheerst, in de suggestieve openingsscène een ‘magische storm doen opsteken met donder en bliksem’. Hij beschrijft met grote kennis van het zeemanschap de door Prospero zorgvuldig geënsceneerde schipbreuk die door de ‘opgeruide baren’ veroorzaakt wordt en schildert zo ook de landing van Alonso, de koning van Napels, diens zoon Ferdinand, Prospero's ‘valse, leugenachtige en heerszuchtige broer Antonio en het zwoegende varensvolk’ op een ogenschijnlijk onbewoond eiland.

Twaalf jaar daarvoor werd de wijze, edele en vergevingsgezinde Prospero, toen nog de machtige hertog van Milaan, met zijn driejarige dochtertje Miranda door zijn broer Antonio, die uit was op Prospero's macht, op een wrakke boot in open zee aan de elementen overgeleverd. Ze belandden op ditzelfde eiland dat bevolkt werd door boosaardige aardgeesten, lichtgevoelige goede luchtgeesten en kabouters met duivelse streken. Prospero heeft toen deze geesten door toverkracht aan zich dienstbaar gemaakt.

De aardse en monstrueuze Caliban (anagram van *canibal*) toont Prospero waar hij zoet water en andere levensbenodigdheden kan vinden en verricht zware lichamelijke arbeid voor hem. Later maakt hij zich in een dronkemanslied los van geestelijke remmingen en voelt zich vrij van de dwang van Prospero: ‘Freedom, hey-day, hey-day, freedom! hey-day, freedom!’ Ook

Sirenen zoals



een 19e eeuws schilder ze ziet.

Claude Debussy aan het strand

Ariël de luchtgeest dient Prospero en wordt diens lijfgeest. Op het moment dat hem uiteindelijk de vrijheid gegund is, slaakt hij een ‘feeërieke juichkreet’ en zingt zijn hoogste lied: een ode aan de dichterlijke vlucht van de vrije geest. Ariël werd in Shakespeare's toneelstuk als onzichtbaar voorgesteld door zich te vertonen in een karakteristiek gekleurde verdwijnmantel. In zijn gezangen bezingt hij de zee, richt zich tot de zeenimfen en onthult de zin van zijn handelingen. Op plastische wijze beschrijft hij hoe hij als bliksemde vlammenwerper over het koningsschip suist en de winden aanspoort harder en luider te blazen. Hij rijdt op de kruinen van de wolken en tergt de zeegod Neptunus door hem schrik aan te jagen, hij laat de golven zo vervaarlijk beven dat zelfs diens indrukwekkende drietand siddert. Het schip wordt verzwolgen door het schuimend zout, maar de bemanning drijft ongedeerd aan op een verlaten strand. Als Ferdinand, komend van de andere kant van het eiland, Miranda in de liefde vindt, zal Prospero tenslotte zijn vreugde tonen door voor hen zijn laatste magische show op te voeren. Daarbij spreekt hij de gevleugelde woorden: ‘Wijzelf zijn de materie waar dromen uit opgebouwd zijn’.

## *Tegen de toorn van de stormwind*

De Engelse componist Purcell, die een autonome Engelse opera wilde creëren, integreerde in zijn harmonieuze semi-opera *The Tempest* (1690) die in zijn soepele elegantie en ingehouden heftigheid afgestemd was op de hofcultuur, naast de tekstfragmenten ook verschillende songs van Shakespeare. Hij concentreerde zich op Ariël en zijn gezangen, de duivelse geesten van het eiland, de zeegod Neptunus met zijn drietand en de Nereïden, het koor van zeenimfen die behoren tot het gevolg van de zeegod en de schippers bijstaan in nood. Ook Amphitritè, de godin van de zee, en Aeolus, de bewaker van de winden die zijn aeolusharp in trilling laat brengen door de luchtstroom, kregen een solistische rol.

De opera opent in de ouverture met een maskerade van de duivels. Prospero heeft hen gesommeerd te dansen en te zingen om zijn valse broer Antonio angst in te boezemen. Maar de verholen macabere klank in de stemwendingen zullen hem nauwelijks verontrust hebben. Ariël krijgt de lichtheid van een elf doordat hij gezongen wordt door een mezzosopraan. ‘All your storms are overblowing,’ klinkt uit haar mond als een lieflijk briesje, en zo zingt Neptunus over de ‘stormy wind must cease’ in slingerende lijnen. Hier wordt de o-klank in *stormy* met lichte trillingen weinig stormachtig meegezongen. Ook in het recitatief van Aeolus, gericht tegen de monarch van de zee en tegen de toorn van de stormwind, wordt de aangeblazen woede uitgesponnen over een langgerekt zwevende ‘stohormhohohorhormhomhoho-

hormy rage'.

Purcell voegde enkele korte dansscènes in. Zo dansen de winden in een lichtvoetige dans met gracieuze buigingen en lichte wervelingen. Er heerst een zachte geheimzinnigheid in de celli-klanken en er zijn kleine aanzetjes tot een stevige wind die doorklinken in de melodie, maar ze breken er niet doorheen. Na een korte duivelsdans, die voortsnelt in een straf ritme van trippelpasjes, zijn de zeelieden aan de beurt. Hun krachtige, masculiene dans vormt de inleiding voor Neptunus, die Amphitritè met klem belooft dat de winden zullen gaan liggen. De storm zal de zee niet meer in beroering brengen.

## *Geschreven op het ritme van de zee*

Frank Martin

De Zwitserse componist Frank Martin liet bij de eerste uitvoering in 1956 van zijn opera *Der Sturm*, waarin hij trouw bleef aan de tekst en de structuur van Shakespeare's *The Tempest*, Ariël dansen. Ook was er een ballet, gedanst door de godinnen Iris, Ceres, Juno en de zeenimfen. Martin vertaalde het hele toneelstuk in muziek, zoals dat 'geschreven was op het ritme van de zee'. Nadat Martin voor alle verschillende personages een muzikale taal gevonden had die hun psychologie, hun karakter en motoriek goed typeerde, was hij er aanvankelijk van overtuigd dat er geen zanger denkbaar was die de ware bovennatuurlijke persoonlijkheid van de luchtgeest Ariël zou kunnen vertolken. Ariël, die begiftigd is met magische krachten en zowel in jongensgedaante als waternimf aan Prospero verschijnt, moest de lichtheid en de wendbaarheid hebben die de illusie waar kon maken dat hij gewichtsloos is. Dat kon alleen een danser. Maar omdat Ariël praat als de anderen en zingt bovendien, besloot Martin hem een collectieve stem te geven, de stem van de natuur. Hij liet de tekst door een gemengd koor vanachter de coulissen zingen. Een klein ensemble van strijkers, fluiten, trompetten, hoorns, harp en clavecimbel, dat naast het grote orkest opereerde, begeleidde Ariëls dansen. Na enkele voorstellingen van *Der Sturm* vond Martin deze vorm toch weinig bevredigend omdat deze Ariël te weinig menselijk was en de persoonlijke, affectieve band met Prospero, de tederheid en zijn vrijheidsdrang zo niet tot uiting kon komen. Daarom schreef hij in 1964 een nieuwe versie, waarin Ariël voor zichzelf spreekt en zijn eigen tekst zingt; het koor in de coulissen verleent zijn woorden de spiegeling van de echo. De rol van Ariël vraagt nu om een uitvoerder die zowel danser is, als zanger met een gedegen vocale techniek die de ritmische teksten kan declameren en ze kan plaatsen in de muziek. Van alle zangers, inclusief het monster Caliban, verwachtte Martin dat zij de inherente logica en poëtische kracht van Shakespeare in essentie ten gehore zouden brengen.

Een scène uit Frank Martins *Der Sturm* (Wenen, 1956)

In de ouverture van *Der Sturm* deint de verder in de hele opera alomtegenwoordige zee in brede lang doorgetrokken lijnen in de lage strijkers. Later komen boven het sonore gegrom van de bassen in de hoge regionen heftige blazers met schelle signalen en koperexplosies. Vanuit zilverig uitwaaierend slagwerk - opspattend water en schuim op de golven - klinkt vanuit de verte de Tritonshoorn. De zeegod blaast op zijn hoornvormige schelp en de onstuimige golven komen tot bedaren. Maar na de rustig wiegende beweging in de strijkers treedt al snel de duisternis in met onheilspellende klanken van zwaar koper en paukengerommel.

De opera begint op het schip in volle zee, de bemanning is in rep en roer en de schipbreuk voltrekt zich in al zijn theatraliteit. Prospero, die de storm heeft opgewekt, recapituleert het drama met zijn complice Ariël. Hij lijkt zich te verlustigen in het oprakelen van het stormgeweld in beeldende bewoordingen. Zijn luchtgeest veroorzaakt de schrikbarend ratelende donder en het aanjagende vuur en zo geschiedt wat gedaan moest worden zijn broer: Antonio moest boeten voor zijn daden.

Als Prospero aankondigt zijn tovermantel en toverstaf, die hun dienst hebben gedaan, diep in de aarde te begraven, zakt zijn bariton steeds verder af naar de laagte. Zijn stem gaat mee in het graf en als Prospero zich zijn toverkracht ontzegt door zijn boek, dat hem de magische macht gaf, dieper dan het peillood ooit reikte te verzinken in zee, gaat deze daad vergezeld met doodspassen die langzaam wegsterven. Ariël heeft zijn vrijheid herkregen en verdwijnt in de lucht.

## *IJlhoofdige klankassociaties*

In de opera *Un re in ascolta* (‘Een koning luistert’) van de Italiaanse componist Luciano Berio op het libretto van Italo Calvino, is de hoofdpersoon in de muzikale handeling de schouwburgdirecteur Prospero. De regisseur, die bezig is met de repetities van een muzikale burleske, houdt als een soort huismeester orde op zaken. Dit stuk, dat in de opera opgevoerd zal worden, is een parabel over een koning die gevoelig is voor het gesis van kwade tongen, zijn oren open zet om te luisteren naar een mengeling van bedreigende geruchten rondom zijn paleis, en zich verliest in wellustige fantasieën. Prospero vreest dat de voorstelling die in zijn theater ingestudeerd wordt ook het verhaal van zijn eigen leven zou kunnen zijn.

In het muziekdrama binnen de opera droomt deze nestor van het theater over een geobsedeerde koning die zich verschanst heeft in een paleis waar het spookt. Het paleis van de koning op het toneel is vormgegeven als een theater op een klankeiland, eenzaam gelegen in een zee van geluid. Het eiland heeft een haven als een groot oor waar rivieren van stemmen in uit-

monden voordat ze wegstromen in zee. De sirenen zingen op de kade. Met hun onweerstaanbaar verleidelijke zang lokken ze voorbijvarenden naar het paleis. De echo's van hun stemmen sterven weg over het water. ‘Silenzio, silenzio!’ Steeds weer klinkt het verzoek om stilte. Als een lastig insect bestookt een verteller de directeur Prospero, die zich de koning waant van het theater, met verstorende influisteringen. Hij zingt over de koning die zich opgesloten heeft in zijn troonzaal en herinnert zich diens benauwde gedachtespinsels. Prospero zet in zijn verlangen tot luisteren zijn oren open voor een zoektocht naar de ware stem: de ideale vrouwenstem die alle stemmen in zich verenigt en met haar vocale acrobatiek haar lichamelijke beweeglijkheid demonstreert. Wanneer deze ‘Protagonista’ uiteindelijk ten tonele verschijnt, bewijst zij als autonome stem haar onafhankelijkheid en houdt zich tegelijkertijd op geheimzinnige wijze schuil in de muzikale structuur.

De koning ervaart zijn labyrintische paleis als een groot oor, een scherm dat de wereld ontvangt en aan hem doorgeeft - de angstige koning die gevangen zit in zijn waanvoorstellingen, alleen zijn eigen oren gelooft en zich voorbereidt op een geestelijke sluipmoord. Roerloos in de angstaanjagende stilte van zijn paleis luistert hij aftastend, zodat hij met de verbeeldingskracht van zijn gehoor als met een klankcamera in alle hoeken en gaten kan doordringen. Hunkerend ziet hij uit naar haar Stem, toonbeeld van perfectie en uitgestelde extase. Deze imaginaire Stem gaat in zijn fantasie een eigen leven leiden. Ze neemt de vorm aan van een bezield gewichtsloos wezen. Met haar fluwelen tong zal zij hem ooit zo beroeren, dat zijn eigen stem tot leven gewekt zal worden. De koning verzucht: ‘Diep in jezelf ligt wellicht je ware stem begraven, het lied dat zich niet van je dichtgeknepen keel, van je droge en opeengeklemde lippen weet los te maken.’ Wanneer zijn stem het waard was gehoord te worden, zou zijn gloedvolle bariton tot bloei komen en versmelten met haar bedwelmende geluid, als vormden zij samen één melodie. In het theater, waar een bont gezelschap van dansers, zangers, acrobaten, narren en faunen over het toneel zwermt, houdt Prospero audities en passeren enkele sopranen de revue. Wanneer de stemmen die zich aanbieden niet aan zijn verwachtingen voldoen, wendt hij zich teleurgesteld van hen af Dan verschijnt op het laatst de Stem der stemmen, belichaamd in een zelfstandig opererende, flamboyant ogende diva. De directeur weet niet wat hij hoort; bestaat zij wel? Zij zingt om haar onafhankelijkheid te demonstreren met ultra hoge stem: ‘Mijn stem behoort alleen mij toe’. Hij krijgt geen greep op haar en is vertwijfeld. Zijn verbeelding gaat er met hem vandoor en hij sluit zich op in zijn binnenwereld.

Wanneer de opera zijn einde nadert, verenigt de persoon van de schouwburgdirecteur zich met de figuur van de gedroomde koning uit het stuk, die

zingt over ‘zijn rijk dat niet te zien noch aan te raken is, maar overspoeld wordt door een zee van muziek’. De ware Stem zal nooit concreet worden, zij wordt vormeloos en slipt weg. Geen moment is zij tastbaar geworden; ongrijpbaar stroomt zij voort nadat zij gezongen heeft. De ruimte is verduisterd en Prospero verdwijnt van het toneel. Zijn stem wordt begraven tussen de verloren stemmen op de bodem van de zee.

## *Sirenes*

De verleidelijke lokroep ‘haohaha’ van de *Sirenes* van Debussy wordt vanaf hun rotsachtige eiland hoog boven het gedruis van de zee meegevoerd met de wind. Het klokkend geluid uit de kelen van deze zielenvogels vindt zijn echo in de hoorn die opklinkt uit het zog van een schip dat voorbij voer. De ijle vrouwenstemmen verheffen zich boven de omkrullende golven en drijven voort ver over zee. De langgerekte zangerige kreet breidt zich uit tot een verlokkend gezang in vloeiende stembuigingen zonder herkenbare woorden. Ze mengen zich met de zachte tinten van de houtblazers, met de soepele strijkers en de fellere klankleuren van het koper. De schelle stoten van de trompet spetteren als opspattend water en de sonore hoorn klinkt omfloerst als door nevelen omhuld. De lichte toonschakeringen die de bedwelmende Sirenenzang scanderen, volgen de cadans van de deining van de golven. Na enige turbulentie is de zee tot kalmte gekomen, harptonen tinkelen als de flikkering op het wateroppervlak en de stem van de wind is zoetgevooisd en de laatste lange lijnen van het lied dat de Sirenen zongen vloeien langzaam weg.

## *Lyrische zeetragedie*

Een van de heftigste stormen uit de muziekgeschiedenis barst los in de opera *Alcyone* van de Franse componist en gambavirtuoos Marin Marais. De *Tempête* die in deze lyrische zeetragedie in een boze droom van de schone Alcyone (stormvogel) het dreigende onheil aankondigt, baarde zoveel opzien dat het lange tijd een zeer geprezen en geliefd stuk bleef en daarom zelfs afzonderlijk werd uitgevoerd. Morpheus, de god van de dromen, wordt getergd door jaloezie en tovert Alcyone een nachtmerrie voor waarin de gesel van de storm een schipbreuk en de dood van haar echtgenoot veroorzaakt. Zijn luchtgeesten trekken ten strijde en Morpheus moedigt hen aan: ‘Vlieg. Vlieg. Dromen. Vlieg. Vlieg! Laat haar de storm zien die de zee tot razernij brengt en haar man verzwelgt.’

Met een pulserende kracht razen met donker trommelende roffels duistere onderstromen met contrabassen en fagotten in de diepte van de zee. De

storm van de driften komt opzetten en draaft door. Daarboven klinken frenetieke violen met razendsnelle streekjes, wiegelend als schuimvlokken bovenop de toppen van de golven. Schrille klanken van hobo's en fluittonen met veel valse lucht zweven op ijle hoogte boven het gegrom van de wind en de opgezweepte zee.

Als Alcyone ontwaakt uit haar angstaanjagende droom waarin matrozen zich vastklampend aan het zinkende schip in radeloosheid zingen over ‘de oproer van de zee, de verschrikkingen van de bulderende stormwind’ en waarin ook haar geliefde schipbreuk lijdt, waant ze hem dood en werpt zich in het zwaard. Maar de zeegod Neptunus die dit vernomen heeft, stijgt op uit zijn bruisende domein. De golven wijken uiteen, als hij gevolgd door een koor van zeenimfen tevoorschijn komt om het liefdespaar het leven terug te schenken en hen de macht offreert de onrustbarende opstandigheid van de golven te doen kalmeren. Met de ultieme echo van voortrollende donder uit de diepzee, vieren de goden van de zee begeleid door ontwapenende dansmuziek in een slotkoor hun triomf: ‘Zingt, Zingt’. De storm kwam tot bedaren!

*Johanneke van Slooten (1948) studeerde filosofie. Ze publiceerde essays over moderne literatuur en muziek in het werk van onder anderen Schönberg, Beckett, Lucebert, Calvino en Berio*.

## Literatuur bij het artikel van Marcel Wernand, *De kleur van de zee*


Arago, von, *Ueber die Farbe des Meeres*. Annalen der Physik und Chemie. Republished by J.C. Poggendorf, volume 45, Leipzig, J.C. Verlag J.A. Barth, p.468-474, 1838.

Bacon, Sir Francis, *Sylva Sylvarum or a Naturall History*. In ten centuries. Published after the author's death by William Rawley. London, printed by William Lee, chapter 873, p.286-287, 1631.

Boguslawski, Georg von, *Handbuch der Oceanographie*. Band I, Räumliche, physikalische und chemische beschaffenheit der ozeane. Stuttgart, J. Engelhorn, 1884.

Bunsen, R, *Ueber den innen Zusammenhang der pseudovulkanischen Erscheinungen Islands*. Annalen der Chemie und Pharmacie. LXII, Bd 1, Heft 4. Winter, Heidelberg, p.44-59, 1847.

Catteau-Calleville, *Farbe des Wassers, Spiegelung und Phosphorescenz desselben. Gemälde der Ostsee, in physsischer, geographischer, historischer und merkantilischer Rücksicht*. Vertaald uit het Frans door Dr. C.H. Wenland. Neue Bibliothek der wichtigsten Reisebeschreibungen fue Erweiterung der Erd und Völkerkunde. Gepubliceerd door Dr. ES. Bertuch, Weimar, tweede deel, derde band, p.123-126, 1815.

Davy, Sir H., *Observations sur la couleur de l'eau et sur les teintes de l'océan*. Bibliothèque universelle des science, Belles-Lettres, volume XL, p. 114-118. (ook in: Edinburgh, Journal of Science No. XVIII), 1829.

Forel, François Alphonse, *Une nouvelle forme de la gamme de couleur pour l'étude de l'eau des lacs*. Archives des Sciences Physiques et Naturelles/Société de Physique et d' Histoire Naturelle de Genève, deel 25, p. VI, 1890.

Forel, François Alphonse, *Le Léman, monographie limnologique*. Tome II, p.462-504, 1913.

Gieskes WWC, Veth C, Wöhrmann A, Gräfe M., *Secchi disc visibility world record shattered* EOS 68(9): 123, 1987.

Hagenbach, E, *Sur la polarisation et la couleur bleue de la lumière réfléchie par l'eau ou par l'air*. Archives des Sciences Physiques et Naturelles/Société de Physique et d' Histoire Naturelle de Genève, deel XXXVII, p.176-180, 1870.

Kayser, J, *Physik des Meeres; für gebildete Leser. Die blaue Grotte auf Capri*. Hoofdstuk 93. Gepubliceerd door Paderborn, p. 163-165, 1873.

Krümmel, Otto, *Handbuch der Ozeanographie. Band I, Die räumlichen, chemischen und physikalischen Verhältnisse des Meeres*. (Zweite bearbeitete Auflage des im Jahre 1884 erschienen Band I des Handbuchs der Ozeanographie von Georg v. Boguslawski). Stuttgart, Verlag von J. Engelhorn, p.250-279, 1907.

Liburnau, Lorenz von, *Limnophysik; Durchsichtigkeit, Farbe des Sees*. Mittheilungen der Kaiserlich-Königlichen Geographischer Gesellschaft in Wien. Kaiserlich-Königlichen Geographischer Gesellschaft in Wien, Lechner. Deel 42, p. 69-103, 1898.
Marsilli, Louis Ferdinand, Comte de, (Also known as Marsigli, Luigi Ferdinando). *Histoire Physique de la Mer, seconde partie, de son eau*. p. 18-22 (originele druk uit 1725 en in Nederlands vertaalde druk uit 1786), 's Gravenhage, de Compagnie, 216 p., 40 pl.fol.) of p.119-126 (druk uit 1999). Amsterdam, aux de'pens de la compagnie (origineel) of Bologna, 1999, Museo di Fisica dell'Università di Bologna, ISBN 88.900403.0.0.
Raman, Chandrasekhara V., *The colour of the sea*. Nobel lecture of December 11 on the molecular scattering of light, 1930.
Schott, Gerhard, *Farbe und Salzgehalt des Oberflächenwassers. Die Haupt Eigenschafter des Atlantischen Wasser* (chapter 7). Geographie des Atlantischen Ozeans. Hamburg, C. Boysen, p. 180-182 en p. 269, 1944.
Soret, J.-L, *Observation sur la note précédente (comment on Hagenbach Sur la polarisation et la couleur bleue de la lumière réfléchie par l'eau ou par l'air, 1870)*. Archives des Sciences Physiques et Naturelles/Société de Physique et d' Histoire Naturelle de Genève, deel XXXVII, p. 180-181, 1870.
Soret, J.-L, *Sur l'illumination des corps transparents*. Archives des Sciences Physiques et Naturelles/Société de Physique et d' Histoire Naturelle de Genève, deel XXXVII, p.129-175, 1870.
Tyndall, M.J., *Couleur du Lac de Genève* (vertaald uit *Nature*, 20 oktober 1870). Archives des Sciences Physiques et Naturelles/Société de Physique et d'Histoire Naturelle de Genève, Volume XXXIX, p.343-354, 1870.
Tyndall, M.J., 1870. *On the colour of the lake Geneva and the Mediterranean Sea. Nature*, deel van 20 oktober, p.489-490, 1870.
Ule, Willi, *Die bestimmung der Wasserfarbe in den Seen*. Kleinere Mitteilungen. Dr. A. Petermanns Mittheilungen aus Justus Perthes geographischer Anstalt. Gotha, Justus Perthes, p.70-71, 1892.
Vogel, Herman W. *Spectroscopische Untersuchung des Lichts der blauen Grotte auf Capri*. Annalen der Physik und Chemie. Republished by J.C. Poggendorf, volume CLVI, Leipzig, Verlag J.A. Barth, p.325-326, 1875.

# Bzzlletin
# Proza

## Pfeijffers Poëtica
## Over *Het geheim van het vermoorde geneuzel. Een poëtica* van Ilja Leonard Pfeijffer

Dichter, prozaïst, criticus, redacteur en classicus Ilja Leonard Pfeijffer publiceerde met Het geheim *van* het *vermoorde geneuzel* 'een poëtica' in de vorm van een reeks - hier en daar bijgewerkte - essays en kritieken, die vrijwel allemaal eerder gepubliceerd zijn in media als *NRC Handelsblad, Vrij Nederland* en *De Revisor*. Wie zijn indertijd in B*ZZLLETIN* gepubliceerde en op de achterzijde van het boek omschreven als 'wijd en zijd verguisde' stuk 'De mythe van de verstaanbaarheid' gelezen heeft, vermoedt mét de flaptekstschrijver een 'compromisloze, ferme stellingname'. Die is er dan ook: het boek is uitgesproken polemisch van toon en geschreven volgens het credo van Jeroen Brouwers dat polemiek moet dampen. Een bij vlagen retorische stijl en humor zijn Pfeijffer dan ook niet te ontzeggen; ik heb mij met zijn lust tot formuleren en aanvallen nogal geamuseerd. Maar de flaptekst belooft ook dat het boek te lezen is 'als een samenhangend antwoord op wat nu eigenlijk goede poëzie is.' Brouwers noemt stijl in één adem met de kwaliteit van de argumentatie: die moet deugen, schrijft hij - en de vraag is dan ook gerechtvaardigd: hoe samenhangend is Pfeijffers visie op 'wat nu eigenlijk echte, goede poëzie is'?

In zijn inleiding keert Pfeijffer zich tegen de *anything-goes*-mentaliteit die er *in poeticis* lijkt te heersen (en die door sommigen wordt verward met 'het' postmodernisme): 'ledereen doet maar wat en dicht er maar op los, alles mag en alles is even enig en niets is slecht. Verweekt en met dunne lippen schuifelen de dichters tastend rond over een eindeloze vlakte waar iedere (sic) houvast ontbreekt. Elke richting is even goed als willekeurig welke andere. leder is zijn eigen, machteloze eenmansiegertje dat nergens een slagveld kan bekennen. Grote, dappere daden worden niet meer beloond en misdaden worden niet meer gestraft. Het is de hoogste tijd voor nieuwe normen en waarden.' Dit is Don Quichot op zijn best en eigenlijk overtreft Pfeijffer hier de droefgeestige ridder nog door eerst zijn eigen windmolens te creëren, want dat 'alles even enig en niets slecht' is, wordt toch op zijn minst weersproken door recensies (zoals die van onderhavige criticus) die er niet om liegen. De beeldspraak van de machteloze eenmanslegertjes is grappig, maar de reacties op Pfeijffers essay in *BZZLLETIN* weerspreken zijn uitspraak. Daarnaast: wat wil hij dan - dat de poëzie beheerst wordt door 'scholen'? De roep om 'nieuwe normen en waarden', is, behalve flauw, nogal gemakzuchtig, want Pfeijffers poëtische opvattingen zijn helemaal niet nieuw, maar geënt op het werk van Lucebert, zijn grote voorbeeld, zoals iedereen weet die de gedichten van Pfeijffer gelezen heeft. Overigens staat zijn ferm klinkende stellingname op gespannen voet met de conclusie van zijn bespreking van Joost Zwagermans *Bekentenissen van een pseudomaan*, want die eindigt hij met de bewering: 'Zo leuk kan poëzie worden *als alles mag*'. (cursivering van R.E.) Ik dacht dat we dáár juist tegen ten strijde trokken?

Een apodictische uitspraak is als stilistisch vuurwerk in polemiek wellicht niet ongewenst, maar hij maakt de argumentatie er over het algemeen niet sterker op. Ilja Leonard Pfeijffer grossiert er in. Zo komt bijvoorbeeld de uitspraak dat poëzie (c.q. literatuur) iets zou *moeten* verschillende keren voor, zonder dat duidelijk gemaakt wordt van wie, behalve dan van I.L. Pfeijffer natuurlijk. Waarom de poëzie dat 'iets' dan zou *moeten*, wordt menigmaal

verdedigd met het ‘argument’ dat ze anders geen ‘echte, goede poëzie’ is.

Een andere apodictische uitspraak betreft het waarheidsgehalte van gedichten. Om duidelijk te maken dat we ons minder om de betekenis moeten bekommeren, citeert Pfeijffer twee regels van Lucebert die hij vroeger, voordat hij de betekenis van ‘meepse’ en ‘barg’ opgezocht had, de mooiste uit de Nederlandse poëzie vond: ‘de oude meepse barg ligt / nimmermeer in drab’. Hij voorziet ze van het commentaar: ‘Hoe juist waren deze regels, hoe ontroerend en vooral ook zo *waar*’ (de cursivering is deze maal voor rekening van Pfeijffer). Om deze bewering aannemelijk te maken moet de essayist zich de tournure van een cirkelredenering permitteren. Hij introduceert daartoe de notie ‘werkelijk begrip’ en, beweert hij, ‘dat is geen analytisch begrip dat zichzelf met rationele argumenten kan rechtvaardigen. Het was een vorm van synthetisch begrip: er is geen betekenis buiten de verzen, de betekenis valt samen met de verzen zelf; het is wat het is en het is logisch en goed.’ Ja, dat haalt je de koekkoek, zó kan ik het ook! Het criterium voor ‘echte, goede poëzie’, namelijk dat ze *waar* zou zijn, wordt nog eens van stal gehaald bij de bespreking van ‘Een nieuw Paaslied’ van Gerard Reve, nota bene een gedicht dat botst met zo'n beetje alle eerder door Pfeijffer geformuleerde criteria voor goede poëzie, maar die worden alle tenietgedaan door Dit Enorme Waarheidsgehalte.

Overigens moet iemand me eens uitleggen wat het betekent als ‘de betekenis samenvalt met de verzen zelf’... ik dacht dat je de (of: een) betekenis aan een woord, regel, gedicht toekent, terwijl je het leest, of nadat je het gelezen hebt, of zelfs verschillende betekenissen, zoals Pfeijffer ook met het Lucebertcitaat deed voordat hij de lexicale betekenis van de twee woorden had opgezocht - en dat is ook wat hij eigenlijk bedoelt: zónder die lexicale betekenis kan ik er op los associëren en die mogelijkheden worden me ontnomen doordat ik de woordenboekbetekenis nu ken.

‘Het is een misverstand dat het een voordeel is voor een gedicht als het ergens over gaat. Een goed gedicht gaat nergens over,’ beweert Pfeijffer al even apodictisch. Bij een positieve bespreking van een gedicht van Tomas Lieske verontschuldigt hij zich zelfs: ‘Oké, toegegeven, het gaat ook wel ergens over.’ Hij is allergisch voor ideeën of gedachten die verpakt zijn in poëzie en om zijn gelijk te bewijzen haalt hij de ergste voorbeelden van deze ‘filosofietjes’ die je daarvoor kunt vinden, Nooteboom, Mulisch en Van Deel, aan. Er mag (!) van Pfeijffer geen betekenis zijn ‘die niet samenvalt met de verzen’. Het is op zijn minst tegenstrijdig om dan, als onderdeel van een bespreking van de *Verzamelde gedichten* van Lucebert, diens ‘elegie’ (uit: *van* de *afgond en de luchtmens*) al parafraserend te bespreken en aldus en *passant* duidelijk te maken *waar die over gaat*! Een gedicht van Het Grote Voorbeeld Lucebert nota bene, dat ergens over gaat!

Pfeijffer wordt niet moe te wijzen op het misverstand dat poëzie het onzegbare onder woorden zou proberen te brengen. Hij moet van dat idee vanzelfsprekend niets hebben. Poëzie moet dat juist niet! Maar intussen bewijst hij met een - overigens voortreffelijke - analyse van Nijhoffs klassieker ‘Moeder de vrouw’ precies het tegendeel en toont aan dat het gedicht *gaat over* (alweer een goed gedicht dat ergens over gaat!) een niet in gewone taal uit te drukken complex van mogelijke gevoelens van een zoon ten opzichte van zijn overleden moeder.

Dezelfde retorische truc - zie eens hoe genuanceerd en onbekommerd ik mijn poëticale principes hanteer als poëzie ‘waar’ c.q. ‘authentiek’ is - die Pfeijffer bij het paaslied van Reve toepast, gebruikt hij eerder in zijn boek wanneer hij *Het boek*

*van de beminnelijikheid* van Rogi Wieg bespreekt. Eerst verstrekt hij een opsomming van poëtische fouten die Wieg zou maken (‘Rogi Wieg doet werkelijk alles fout wat een dichter fout kan doen,’ stelt hij vast): alle kanten opwaaierende regels, dubieuze beeldspraak, prozaïsch commentaar, irrelevante terzijdes, pseudo-gefilosofeer, onverbloemd zelfplagiaat, de gedichten zijn autobiografisch. Dan vraagt hij zich plompverloren af waarom het dan toch ‘werkt’. Maar dat het ‘werkt’, beargumenteert hij niet, hij beweert het. Anders dan bij I.L. Pfeijffer werkte deze en overigens ook andere poëzie van Rogi Wieg bij mij niet, omdat ‘deze gedichten het niet kunnen stellen zonder de gruwelijke werkelijkheid die ze

beschrijven', zoals Pfeijffer zelf formuleert als kritiek op *Soldatenloarzen* van A.J. op de Haar. Dat de gedichten van Rogi Wieg 'werken' is een aanname, evenals de (vast)stelling dat de fouten geen fouten zijn, 'maar gecalculeerde retorische effecten', hetgeen dan een flagrante tegenspraak vormt met de door Pfeijffer - en gezien het onderwerp, diepe geestelijke verwarring en zelfmoordneigingen, en een interview dat Wieg daarover gaf in *Vrij Nederland* terecht - veronderstelde urgentie van Wiegs schrijverschap.

Pfeijffer belijdt een grote voorkeur voor poëzie die de taal ontregelt en die vooral vragen oproept. Om die redenen wordt de poëzie van Anne Vegter en Astrid Lampe luide bejubeld, niet in de laatste plaats omdat Pfeijffer naar aanleiding van hun gedichten er op los kan associëren. Bij de poëzie van Hans Faverey, die het referentiële karakter van de taal ontregelt door ongrammaticaliteiten, ellipsen, complexe zinnen, verstoorde temporele of ruimtelijke logica, lege verwijswoorden, loze citaten, geslachtsverwisselingen, persoonsverwisselingen, oxymorons, paradoxen, tautologieën, de productieve reflexiviteit, en semantische onmogelijkheden (de opsomming is ontleend aan: Hans Groenewegen, *Schuimen longs de vloedlijn*) telt dat criterium ineens weer niet en moeten diens poëtische opvattingen het zwaar ontgelden. Het vreemde taalgebruik van A. Roland Holst in *Een winter aan zee* wordt uitsluitend belachelijk gemaakt. Poëzie die vragen oproept is 'echte, goede poëzie', maar 'jonge sla' van Kopland roept de *verkeerde* vragen op en is dus géén 'echte, goede poëzie'. Met voorbijzien aan de ironie van Koplands vroege poëzie, met voorbijzien aan Koplands latere werk, pleegt Pfeijffer een hilarisch vadermoord. Lachen! En als de dichter nu eens een andere 'bedoeling' met het gedicht zou hebben dan I.L. Pfeijffer wenst dat poëzie 'moet' bedoelen? Ach, dan heeft die dichter foute bedoelingen. In de argumentatieleer wijst men er dan op dat deze manier van redeneren onfatsoenlijk is.

Kortom, deze verzameling essays en recensies biedt dus géén 'samenhangend antwoord op wat nu eigenlijk goede poëzie is', of het moet Pfeijffers terugkerende credo zijn dat poëzie moet 'klotsen'. Wat Pfeijffer zijns ondanks aan-toont is dat dé criteria voor wat 'echte, goede poëzie' is helemaal niet bestaan, maar dat het bij ieder gedicht noodzakelijk is om opnieuw scherp te stellen. I.L. Pfeijffer had een minder hilarisch, maar veel interessanter boek over poëzie geschreven wanneer hij de tegenspraken in zijn eigen poëtische opvattingen had onderkend, erkend en daarover zijn licht had laten schijnen.

RON ELSHOUT

Ilja Leonard Pfeijffer, *Het geheim van het vermoorde geneuzel. Een poetica*. Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 2003.
Hans Groenewegen, *Schuimen lang de vloedlijn. Kritieken en kronieken over* poezie. Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2002.

# Bzzlletin
# Poezie

## De Voeten van Hans Verhagen
## Over *Eeuwige Vlam, verzamelde gedichten* van Hans Verhagen

In de eerste bundel, *Rozen & Motoren* (1963) komen verbazingwekkend veel ‘voeten’ voor. Al op bladzijde 16 (de nummering verwijst naar *Eeuwige Vlam*), in het gedicht ‘Het schrikbewind van rozen’, loopt de ‘ik’ ‘op rode, romantische sokken, en ver / van huis’, maar heeft hij ‘geen voet om in te overnachten’, ‘geen vaste voet’. Eén bladzijde verder is sprake van ‘Schoenen’, gevolgd door drie veelbetekenende (!?) punten, maar is er ‘geen voetstap te bezeilen in dit lichaam.’ Elders gaat de ‘ik’ op ‘veel te grote voeten’ (blz. 20), zijn ‘laatste begaanbare benen’ (blz. 24); dan weer ‘had ik grote voeten’ (blz. 26); dan weer zijn ‘mijn voeten te klein’ en is ‘Van de schoenen waarin zij hebben gezeten / geen vezel heel gebleven, / van hun voetstap geen vogel’ (blz. 30), en dan gebeurt het dat ‘mijn voeten / scheuren’ en ‘mijn schoenen scheuren’ (blz. 36), hetgeen zeer vervelend moet zijn bij een anatomie die voornamelijk bestaat uit: ‘een voorhoofd / op schoenen.’ Gemarcheerd wordt er ‘in laarsjes veel te klein’ (blz. 40). Kortom: als het waar is wat in het gedicht ‘Worteltrekken’ (blz. 46) staat, dan zijn

> Mijn laarzen mijn wereldbeeld,
> alle windrichtingen treed ik erin,
> eens ontmoet ik mijzelf.
>
> En worteltrekkend uit mezelf
> trek ik de kern van
> mijn enige waarheid: de celkern.

Het wereldbeeld van Hans Verhagen, voor zover men dat uit zijn poëzie destilleren kan, is dat van een romanticus, die maar met moeite vaste grond onder de voeten krijgt. Een romanticus leeft in onvrede met het hier en nu en tracht daar aan te ontsnappen. Verhagen trappelt en hij stampvoet en wéét dat dit tevergeefs is. (blz. 223) Verhagen lijkt dus nogal op de ‘sombere jongens’ uit zijn gedicht ‘Zonsondergang '58’ (blz. 12) die ‘willen van een handvol zand een nachtegaal bouwen’ en híj wéét dat het ‘een somber ideaal, fladderend van angst’ zal zijn. Maar Hans Verhagen is bovenal een romanticus die het volledige leven te lijf wil en de schaduwzijden niet schuwt.

Zo is er in de eerste gedichten een ander terugkerend motief: kanker. Het tegelijkertijd met *Eeuwige Vlam* verschenen schrijversprentenboek, *Tegen alle bloedvergieten en kanariepieten in*, laat onder andere door een persoonlijke kroniek van Hans Sleutelaar, zien hoe de poëzie van Verhagen in diens autobiografie geworteld is. Nu ben ik normaal gesproken géén voorstander van een autobiografische benadering, maar de beroemde reeks ‘Kanker, Cancer, Krebs, uit *Sterren, cirkels, bellen* (1968) wint nog extra aan zeggingskracht en urgentie, wanneer men de persoonlijke betrokkenheid van de dichter bewust is. Hoogstwaarschijnlijk schrijft hij terecht: ‘Verbonden met voeten verslaafd aan vergaan / moet ik leren stilstaan’ (blz. 224) en is de reeks een hevige poging tot bezwering.

De poëzie van Hans Verhagen is in het begin vrijwel unaniem geloofd en geprezen, maar vanaf *Kouwe voeten* (1983) keert het tij, zo laat een reeks citaten in het schrijversprentenboek zien. Toch lijkt het er op dat een gedicht van Verhagen zelf (blz. 163) op zijn poëzie van toepassing is:

Lang is in wezen te
kort,
breed te
smal.

Later past het.

De verschijning van verzamelde gedichten is een goede gelegenheid het werk als een geheel te beschouwen en inderdaad: wat indertijd misschien nog niet (helemaal) op zijn plek viel, blijkt in het geheel van het oeuvre vaak een ‘logische’ ontwikkeling. Die ontwikkeling is er een van veel - soms letterlijk te nemen - ups en downs. Verhagen schrijft: ‘In de cirkelgang beneden kwam ik mezelf voortdurend tegen.’ Maar als hij worteltrekkend uit zichzelf zijn enige waarheid zoekt, dan blijkt die gecompliceerder en niet uitsluitend te bestaan uit een neerwaartse beweging, want in hetzelfde gedicht (blz. 317) noteert hij: ‘Was ik aan een valscherm, ongevraagd, verheven.’ Die neerwaartse en opwaartse bewegingen kenmerken het werk van Verhagen. In ‘In de nacht...’ (blz. 264) maakt hij de negatieve balans op:

In de nacht van de 999 luciferkoppen
gillend om een sigaret,
brandde ik eensklaps op.

Ik, die zoveel te verwaaien, zoveel
te verwateren had,
van m'n schaduw was geen nagel
overeind gebleven.

Hol van oog en leeg van tred
in stegen eindeloos heen en weer,
onder de zweren.

Ik, die zoveel te verwachten had,
en zo weinig heeft gegeven.

Een tiental bladzijden later (in dezelfde bundel *kouwe voeten*) is er een herwonnen elan: ‘Ik barstte plotseling / van de vooruitzichten, ik, / die doodgegaan was eer z'n eerste / uur geslagen had; / dacht ik.’ Verhagens poëzie is *Himmelhochjauchend* of *Bis zum Tode betrübt, ze* ontspoort soms in haar beeldspraak die desalniettemin te begrijpen blijft (een nagel van m'n schaduw?), ze is soms irritant direct (de derde strofe en elders: ‘maakte zijn lichaam kapot’), ze schuwt de pathetiek niet (de reeks ‘Schamele lakens’ uit *Kouwe voeten* gewaagt van een ‘schreeuw van een vlinder tegen de wereld’) maar ze wérkt, waarschijnlijk omdat ze oprecht uitgaat van ‘de autoriteit van de emotie’. In het gedicht ‘Ik ben de maker’ uit de bundel *Autoriteit van de Emotie* verwoordt Verhagen dat hij níet de maker van het gedicht is, maar de ontvanger van ‘angst, pijn en verlangen’ - grote woorden die men gewoonlijk in gedichten maar beter kan vermijden, maar hier niet minder wáár - en dat hij ‘het huilen van de wolven’ transformeert (ook hier weer die overal-en-nergens tegelijk vandaan gehaalde beeldspraak en woordregisters) ‘tot een lied’. Hij eindigt het gedicht met: ‘Ik ben de vertolker van het leven, / maar zelf leven doe ik liever niet.’ Dat klinkt niet erg naar het oeuvre van een dichter van ‘zakelijke’ uit handboeken en folders gelichte concrete *ready mades*, maar eerder naar het credo van een

volkszanger. Veel van Verhagens gedichten zijn dan ook: lévensliederen. Ze zitten wat geraffineerder in elkaar dan de gemiddelde tekst van André Hazes, maar ze ‘lijden’ aan dezelfde doorleefdheid.

Overigens mag de romantische geloofsbelijdenis, dat Verhagen het leven liever zelf niet leeft, desnoods waar zijn, zijn poëzie is eerder een erkenning van Luceberts ‘ruimte van het volledig leven’, dan een ontkenning ervan. Hij mag dan poëticaal beweren: ‘Het onbereikbare geeft je je reden van bestaan. /Jij hebt je zinnen op het onbestaanbare gezet, /jou spreekt het onuitsprekelijke aan,’ (blz. 431) in zijn gedichten vertrekt hij steevast vanuit het volle leven.

Dat doet aan de romantiek van het schrijven geen enkele afbreuk, maar Verhagen is zich intussen de imitatie goed bewust en hij haalt die ‘waardeloze werkelijkheid’ met volle kracht en min of meer open armen het gedicht binnen (blz. 312):

> Uit weerzin tegen deze waardeloze werkelijkheid
> maak ik mij een andere, niet minder rauwe realiteit -
> nóg klinkt mijn lied er van menslievendheid
> maar ik lijd ernstig onder het bewind van deze
> namaak.

Het is opvallend dat hij in het tweede deel van zijn dichterlijke carrière minder vanuit zijn particuliere realiteit is gaan schrijven en meer blijk geeft van een ruimere maatschappelijke betrokkenheid - en dat hem dat juist op stevige schrobberingen in de kritiek is komen te staan. In *Triomfantelijke wandelingen* (2000) en latere staan maatschappelijk geëngageerde gedichten waarin hij een stevige portie cynische cultuurkritiek levert, vaak gevat in mijns inziens sterk beeldende apocalyptische regels: kinderen, zo schrijft hij, 'komen te wonen in een land zonder geschiedenis, / zonder beeld van wat of wie, / geen verbeelding en geen vlagvertoon, / geen idee van hoe het verder moet, / want dat hoeft ook weer niet. // De tot walvisformaat aanzwellende roep om hoe het moet / wordt evenmin gehonoreerd / als de om z'n moeder jankende altsaxofoon / in heet slijm van de vloedlijn ... // Blijmoedige aanvaarding wast in / I pennenstreek / hun voeten én hun zielenroerselen schoon.' (blz. 461) Enfin, men leze de reeksen 'Citadel' en 'Uit het Halogeen'. Dan blijkt dat de realistische romanticus van weleer met beide voeten midden in de wereld staat en ... een cynicus geworden is. Hoewel, ook uit dat cynisme peurt hij opnieuw elan: 'Maar je voelde je verdommen te verlammen.' Inderdaad: eeuwige vlam!

## Een vage Poëziestemming
## Over *Verzamelde gedichten* van Hans Warren en *Gedichten* van K.R Kavafis

In 1975 publiceerde Hans Warren de bundel 't *Zelve anders*. Daarin was zijn debuut *Pastorale* uit 1946 opgenomen, cursief gedrukt op de linkerbladzijden. leder gedicht was voorzien van een contragedicht op de rechterbladzijden. Het *leek* er op dat Warren met de weemoedigheid en de metafysische wijding uit de debuutbundel wilde afrekenen. Links een regel over 'een liefste' die in het kruid sluimert, rechts het commentaar: 'Idylles hebben altijd iets onechts'. Links de beschrijving van oktober in termen als 'het ijle najaarsblauw' en 'de stille zonnedauw', rechts het commentaar: 'Het was niet moeilijk / najaarsverzen te schrijven: / wat natuurgevoeligheid / en vage poëziestemming.'

Het quasi-poëtische 'zelve' uit de titel in plaats van het nuchtere 'zelfde' geeft al aan dat het een illusie is te veronderstellen dat de poëzie van Warren vanaf dat moment wezenlijk veranderde - en zijn *Verzamelde gedichten* werpen daar een onbarmhartig licht op. Wie het beleefd formuleert kan zeggen: Warren is zichzelf als dichter altijd trouw gebleven. Maar je kunt evengoed stellen dat hij zich nauwelijks ontwikkeld heeft. Of, zoals de flaptekst van de bundel uit 1975 meldde: 'Zijn poëzie is romantisch gebleven, de ironisch geladen melancholie ten spijt.' Dankzij de ironie, die (even) afstand neemt van het al te elegische dat Warrens poëzie aankleeft, zijn de gedichten op de rechterbladzijde van 't *Zelve anders* wellicht iets anders van toonzetting, maar het is nauwelijks de vraag of het 'romantische' en het 'melancholische' ooit uit de gedichten van Warren weggeweest zijn en of die begrippen in zijn poëzie niet domweg

hetzelfde zijn. Nu is daar op zichzelf genomen niet zoveel tegenin te brengen, ware het niet dat de Nederlandse poëzie (waar Warren als criticus en bloemlezer middenin stond) in dezelfde tijd dat hij actief was, een enorme ontwikkeling - zo niet een revolutie - doormaakte, waardoor de gedichten van Warren heel snel ouderwets ogen. Het gaat er natuurlijk niet om dat hij ‘dus’ met alle poëticale winden mee had moeten

waaien, maar het is verbazend om te zien hoe hij in zijn poëzie iedere ontwikkeling negeert en hardnekkig vast is blijven houden aan een vooroorlogse, romantische poëzie- en taalopvatting. Juist wanneer hij in een gedicht op zijn poëzie reflecteert, valt op dat hij niet doet wat hij beweert:

***Roep***

Al wat ik ben krimpt samen tot een kreet.
Ik heb het vers van elke tooi ontdaan:
een oproep; ik bezweer de eenzaamheid
met kristallen gebaren. Kom!

Alle zintuigen werden doelloos sinds ze
niet langer jouw heerlijkheid beleven.
Dit is een spiegel in een lege kamer,
vergeten fluit, piano die op slot is.

Weerkaats er in, open mij en bespeel me,
je lied en beeltenis worden tijdeloos;
de weelde van mijn woord zal pas herleven
bij de genade van je jonge rug.

Dit is nu precies wat de poëzie van Warren zelden of nooit doet: samenkrimpen tot een kreet, het vers van alle tooi ontdoen. Doorzijn overdadig gebruik van bijvoeglijke naamwoorden krijgt ‘zijn vers’ niets van een ‘kristallen gebaar’ - voor zover met dat predikaat tenminste ‘helder en hard’ bedoeld wordt en niet uitsluitend ‘breekbaar’.

Maar ook het tegendeel, ‘de weelde van mijn woord’, bereikt hij niet, daarvoor is het gebruik van zijn adjectieven veel te clichématig: ‘de schemerige bossen’, ‘de grijze sterren’, ‘een grijze zijden sluier’, ‘hese fuga's’, ‘de berijpte dijk’, ‘oude verzen’, ‘een mistig woud’, ‘weemoedige werkers’, ‘vergeefs verlangen’, ‘bittere mist’. Na het verschijnen van *Leeuw lente* (1954) wees Adriaan Morriën er al op dat in Warrens poëzie een overdadigheid te bespeuren was die niet bij zijn beperkte palet paste en die zichtbaar wordt in een ongetwijfeld ‘symbolisch’ bedoelde zin als ‘Dit is een spiegel in een lege kamer, / vergeten fluit, piano die op slot is.’ Op betekenisniveau is het op zijn minst een onhandige zin, want als een kamer leeg is, kan die spiegel geen fluit en piano reflecteren (jawel, ik begrijp ook wel dat met ‘leeg’ bedoeld wordt: ‘zonder jou’, maar zo staat het er niet). Grammaticaal is de zin een onding, doordat de samentrekking aan alle kanten wringt. Gezien het vervolg, ‘bespeel me’, doet de zin op psychologisch niveau ongewenst kolderiek Freudiaans aan en werkt daardoor onhandig op de lachspieren.

Aan de hand van ‘Roep’ is nog een andere eigenschap van Warrens poëzie te demonstreren: zijn neiging om De Grote Gevoelens te (be)noemen en niet op te roepen. In ‘Roep’: de eenzaamheid, doelloos(heid), heerlijkheid, tijdloos(heid), weelde, genade - ze worden alle genoemd, maar zelden evoceren de gedichten waarin deze abstracta een prominente rol in spelen het gevoel zelf.

Of er wat dit betreft sprake is van beïnvloeding door de poëzie van de door Warren bewonderde en met zijn partner vertaalde Kavafis, is moeilijk te bewijzen, op zijn minst vertoont deze in het gebruik van deze abstracta een opvallende overeenkomst:

Verlangens en gevoelens

bracht ik over in de kunst - halfgezien,
gezichten of omtrekken, vage herinneringen
aan onvervulde liefdes.

Mario Molengraaf stelt in zijn inleiding dat de poëzie van Kavafis niets romantisch of zangerigs heeft - daarin is ze dus min of meer het tegendeel van Warrens poëzie. Voor zover dat de inhoud betreft, waag ik dat overigens te betwijfelen, want ook Kavafis kent zijn melancholie, maar de toon van Kavafis' gedichten is beduidend zakelijker en nuchterder dan die van Warren. Molengraaf noemt Kavafis' gedichten ‘een soort essays’ en die typering sluit aan bij Kavafis' afstandelijke woordgebruik.

Vormen de prozaïsche zelfstandige naamwoorden in de hier geciteerde strofe nog een soort eenheid met de te berde gebrachte mededeling - ook Kavafis schrijft over ‘het zinnelijk naderen van de lichamen’ of ‘het bewaard

gebleven wellustige gevoel' - maar hij laat het daarbij en zet daardoor de genoemde gevoelens op afstand. Bij Warren staan de Grote Substantieven vaak op gespannen voet met 'het poëtische' dat hij blijkbaar eigenlijk nastreeft. Heeft Warren (te veel) vertrouwd op de verwantschap met Kavafis, of besefte hij de tekortkomingen van zijn eigen poëzie? In Warrens laatste bundel, *Een stip op* de *wereldkaart* (2001), wenste hij naar aanleiding van een Bataks doodkistje:

> Zó een gedicht te schrijven. Een fascinerend huls
> met daarin een geheim dat niette duiden is
> maar blijft trekken, ook al is de tovenaar
> voorgoed verdwenen met zijn riten en zijn doel.

Dat 'geheim' waar Warren op doelt, blijft in een gedicht alleen maar trekken wanneer het *in taal* een geheim is, wanneer het in *taal* niet volledig te duiden is. In de poëzie van Hans Warren 'verbleekt en verdwijnt' (Kavafis) dat geheim. Hij heeft ongetwijfeld van zijn kunstverzameling, onderwerp van een groot deel van zijn laatste bundel, gehouden, maar een beschrijving van 'Wayang Kelitik' is niet meer dan een beschrijving en daar blijft het gedichtje in steken: 'Prinsesjes ragfijn met bladgouden halsjes / Javaanse zusjes van Nefertiti / zo ver van huis, kijken neer / vanaf de zoldering op gewemel / van bijen in een zonnestraal.' In een gedicht over een oude plaat waarop Maria Gallas' *Casta Diva* ten gehore brengt, schrijft hij weliswaar dat 'wie het hoorde / de plaats vergat, de plaat, de opera, / en opgeheven werd naar sferen / waar Griekse vrouwen, tijdloos / en prachtig, noodlotssterren zijn, / hartstocht en dood voorbij,' maar juist door in één regel de plaats, de plaat en de opera te noemen en hartstocht dood te slaan door het woord te noemen, maakt hij het de lezer vrijwijl onmogelijk om *via het gedicht* ook maar iets van die verheffing tot hoger sferen deelachtig te worden.

Warrens adagium was: 'Zeggen wat nooit iemand zei,' maar in een gedicht over de pianist Horowitz noteert hij: 'Het wonder gebeurt.' Jawel, maar niet *in* het gedicht - 'hoe haastig wijkt het, lost het op' (Kavafis).

## Wolvenkracht
## Over Boze *wolven* van Erik Spinoy

Hoe eenmaal gelezen poëzie meespreekt bij het lezen van nieuw werk. Dát eenmaal gelezen poëzie meespreekt bij het lezen van nieuw werk - en hoe! Met bundels als Dirk van Bastelaeres *Hartswedervren* en Erik Spinoys *Susette* in het geheugen Spinoys nieuwe bundel, *Boze wolven*, gaan lezen, bewijst het eens te meer. Beide bundels zijn 'projecten' in die zin dat ze één uitgangspunt uitputtend exploreren. *Hartswedervren* tracht van het cliché 'hart' een 'lege betekenaar' te maken en het andermaal te vullen met nieuwe betekenissen. *Susette* spit de biografie om van Susette Gontard, met wie Friedrich Hölderlin een tragische verhouding heeft gehad, en legt daarbij de wrijving in Hölderlins leven bloot, 'dat breukvlak waar iets zichtbaar lijkt te worden van de kern van de problematische verhouding tussen kunst en leven. Het gevoel daarbij ook dat Hölderlin niet zozeer gebroken heeft met zijn taal, als wel met de receptie van die taal door de buitenwereld, het gevoel dat Hölderlin, ten koste

van elke sociale status, trouw gebleven is aan iemand of iets, dat hij de consequenties met lijf en ziel getrokken heeft. Het besef daardoor dat kunst en leven uiteindelijk nooit vrijblijvend ten opzichte van elkaar kunnen bestaan, dat kunst in en met het leven een goddeloze en razende, maar daardoor noodzakelijke zoektocht is.' (Huub Beurskens)

Ook *Boze wolven* is een 'project'. De titelloze gedichten staan hoog op de bladzijde afgedrukt en deze vormgeving (geafficheerd als 'op aanwijzingen van Erik Spinoy') benadrukt het doorlopende karakter van de reeksen, die door - als motto's functionerende - citaten van elkaar gescheiden zijn. Of beter: met elkaar verbonden zijn.

En dus bestaat de neiging om voorbereid te zijn op al dan niet voor de hand liggende associaties en alvast een lijstje te maken op basis van het woordenboek, de encyclopedie, sprookjes, Disney Van den Vos Reynaerde, Aesopus, Koolhaas... Maar poëzie is geen schematische invuloefening, tenzij de dichter dat wil - en zelfs dat is alleen achteraf te ontdekken door te lézen.

Wie dat doet komt, na een opmaat van één gedicht, in het eerste gedicht van de eerste reeks terecht:

> Er is
> een buiten buiten
> en
> een buiten binnenin.

In het daaropvolgende gedicht wordt een wolf vergeleken met een huis dat bedreigd wordt door binnendringende klimop en wingerd en in de kelders daarvan ‘huist / het ongewervelde / en draait en draait / zijn blinde cirkelgang.’ Pas daarna neemt de wolf zijn wolfachtige trekken aan en volgen er gedichten die de wolf ‘als wolf’ laten zien. Via subtiele verschuivingen voorziet Spinoy het dier vervolgens van menselijke eigenschappen en ontstaat er een wisselwerking tussen ‘de wolf’ en ‘de mens’. Aspecten als kracht en zwakte, individualisme versus collectivisme (de roedel) passeren de revue en al snel krijgen de gedichten, middels associaties met het vooroorlogse Duitsland, een politieke lading. De mens is de mens een wolf, nietwaar? Uiteindelijk culmineert dit in een aangrijpende en in een persoonlijke toon geschreven reeks, die onder het motto ‘Mijn benen jong mijn benen’ met veel mededogen de teloorgang van een ‘nooit van haar leven een wolvin geweest’ zijnde vrouw beschrijft, - een reeks die veelzeggend genoeg eindigt met een witte bladzijde. Daarna besluit de bundel met een reeks gedichten waarin ‘elke wolf’ (als een elckerlyc) ‘zijn / reuma, cariës en botontkalking / in een lauw, ontkleurd moeras /[plempt]’.

Maar wat hebben onderweg de gedichten over de ineenstortende huizen van de Amerikaanse architect F.L. Wright, de vier gedichten met dezelfde eerste strofe, de slakken en ‘het tandeloze’ in het geheel voor betekenis?

Het is de verdienste van Dietlinde Wllockx dat zij *Boze wolven* gelezen heeft in het licht van Spinoys essayistische werk over Guido Gezelle en Emily Dickinson. Zij wijst onder meer op de intertekstualiteit: de identieke eerste strofen van vier gedichten ‘Veilig in albasten kamers’ blijken Spinoys hertaling van Dickinsons ‘Safe in their Alabaster Chambers’ te zijn en via zijn essays over Gezelle en Dickinson brengt zij de gedichten in *Boze wolven* in verband met ‘het sublieme’, ‘het verhevene’, ‘het onpresenteerbare’. Willockx wijst terecht op de compositie van de bundel: Dickinson gaat bewust om met het onbenoembare, Wright tracht zich er wanhopig (maar tevergeefs, vul ik aan: zie de verpulvering van en lekkages in zijn huizen) aan te onttrekken en Marie v.d. S wordt er door overvallen.

Het is de vraag of het ingenieuze zijspoor dat Willockx via Spinoys essayistiek bewandelt noodzakelijk is. Niet iedere lezer van *Boze wolven* zal de in tijdschriften verschenen artikelen van Spinoy meteen bij de hand hebben, laat staan ze in verband (kunnen) brengen met zijn poëzie en die is zichzelf voldoende.

De bundel begint met een als *gothic* ouverture te beschouwen gedicht:

> ***Van ver***
>
> van buiten komt het
> en omvademt ons
> zoals een ongeziene
> hallucinogene mist die

ademtocht na ademtocht
zich afeet, condenseert
en druipsteen vormt
totdat een samenstel ontstaat
dat als vanzelf

de plaatsen kiest
waarheen gehoorzaam
onze allersnelste voeten gaan
tot ze ijskoud en dan

van marmer zijn.

Dat zet de toon voor een doodsgedachte die ons gedurende het lezen van de bundel niet meer los mag laten en het maakt meteen duidelijk dat in de volgende gedichten het *buiten* dat naar binnen komt het verval, de sterfelijk-

heid, (elders in de bundel ‘het tandeloze’ en door Willockx dus het onbenoembare genoemd) inhoudt. De wolf, de mens en het huis zijn niet veilig, omdat het ongewervelde naar binnen kruipt en daar zijn blinde cirkelgang draait. Het, ook niet in een reeks geplaatste, slotgedicht spreekt van twee wolven: één die onmeedogend bijtend leeft, doodt, neukt en voert - en een tandeloze. Volgens de laatste regel zijn die twee ‘nooit uiteen’ gezien. Dat is natuurlijk zo, want de mens leeft in en met het besef van de dood. Het lijkt erop dat de bundel in dat licht een aantal levenshoudingen bevraagt: opgaan in het collectieve, kiezen voor het eenzame individualisme, of daartussen pendelen? Volgens Willockx gaat Emily Dickinson (zoals Spinoy haar hier opvoert, uiteraard) bewust om met ‘het onbenoembare’, maar zowel de strekking van het gedicht ‘Veilig in albasten kamers’, als de letterlijke herhaling ervan, als de vier door Spinoy eraan toegevoegde tweede strofen, die in het door de albasten kamers buitengesloten ‘buiten’ spelen, doen vermoeden dat zij reeds levend begraven is. Frank Lloyd Wright verzet zich wanhopig tegen het verval en bouwt huizen voor de eeuwigheid. Denkt hij. Híj heeft de gedachte uit de eerste gedichten - dat het buiten hoe dan ook binnenkomt - niet doorzien en heeft niet in de gaten (!) dat de huizen die hij bouwt eigenlijk blauwdrukken van hemzelf zijn. Op de keper beschouwd heeft Marie v.d. S, door haar sterfelijkheid overvallen, nog het meest gelééfd. Uiteindelijk is zij degene die, misschien uitsluitend instinctief, de paradox oplost: men moet de sterfelijkheid ‘binnen laten’ om te kúnnen leven.

Inmiddels zijn deze gedichten zélf een manier om ‘het buitene’ in te lijven en te lijf te gaan. Het laatste gedicht wordt voorafgegaan door een citaat uit Hugo Claus' *Het graf van Pernath*: ‘... het ander beest. Dat snikte / terwijl het zijn stigmata volmondig droeg.’ Dat is precies wat deze bundel doet: de littekens van de sterfelijkheid erkennen en deze volmondig belijden.

Wat is dan de strekking van het metaforenspel (de mens = de wolf = FLW = een huis = Emily Dickinson = een albasten kamer = Marie v.d. S) dat Spinoy inzet? Ze hebben de lezer van zichzelf vervreemd. Hij zal moeite moeten doen zichzelf terug te vinden door de wolf (etc.) die door Spinoy in hem geplant is, te verjagen. Of te accepteren. En zich op zijn minst af te vragen welke levenshouding hem het meeste kans geeft te léven in en met het besef van het tandeloze, de sterfelijkheid.

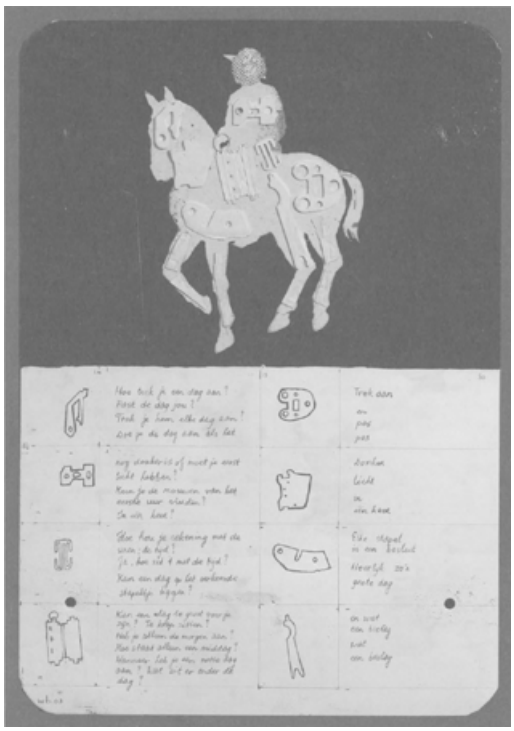
Dat maakt de woorden van Huub Beurskens opnieuw waar: *Boze wolven* is allesbehalve een vrijblijvend, postmodern spel met metaforen en citaten. Spinoy laat de poëzie en het leven niet nihilistisch los naast elkaar bestaan, maar onderneemt in en met het leven een noodzakelijke zoektocht naar léven in, met en door de erkenning van onze sterfelijkheid.

RON ELSHOUT

Hans Verhagen, Eeuwige *Vlam. Verzamelde gedichten 1958-2003*. Amsterdam, Nijgh&Van Ditmar, 2003.
Hans Warren, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2002.
K.P. Kavafis, *Gedichten*, in de vertaling van Hans Warren en Mano Molegraaf. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2002.
Adriaan Mornën, *Brood op de plank, verzameld kritisch proza*. Amsterdam, Urtgevernj G.A. van Oorschot, 1999.

Enk Spinoy, *Baze wolven*. Amsterdam, Meulenhoff, 2002.

## **Willem Broens** ***Een paard is een zeer oude vorm van schrijven I***



# [Nummer 290]

## Voor de lezers van de redactie

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

foto Klaas Koppe

‘Een postmoderne sijsjeslijmer’ - zo omschrijft Atte Jongstra zichzelf niet zonder zelfspot in zijn recente essaybundel *De tak van Solzburg*. Of zijn werk werkelijk als postmodern is te karakteriseren valt te bezien, Jongstra voelt zich literair immers veeleer verwant met auteurs van proza dat zich niet makkelijk onder één noemer laat brengen, schrijvers van proza dat hij betitelt als ‘opengewerkt’. Tot deze ‘opengewerkte familie’ - Jongstra noemt hun namen onder meer in zijn *Familieportret* - rekent hij auteurs als Sterne, Multatuli, Montaigne, maar ook Dante, Swift, Kabelais, Cervantes, Cortázar en Gogol.

Over ‘opengewerkt proza’ gaat het in dit nummer van BZZLLETIN, en over ‘literatuur in voetnoten’ of over ‘encyclopedische romans’. Over de romans, gedichten, essays en het gelegenheidsproza dus, van Atte Jongstra.

**Bart Vervaeck**

# *Reizen met Jongstra*
# Een poging tot positiebepaling

**‘V**ergeet niet te vermelden dat ik in Terwispel geboren ben.’ Een gouden raad die ik van de auteur zelve mocht ontvangen (waarschijnlijk wel in andere woorden) toen hij een stuk van mij gelezen had. Waarom zou Atte Jongstra zichzelf zo graag willen situeren in dat Friese dorp.? Hij heeft van de plek in ieder geval literatuur gemaakt. Zo is er in *De psychologie van de zwavel* een personage dat Van Terwispel heet. En *De tak van Salzhurg* bevat een mooi autobiografisch verhaal ‘Bruintje Beer in Terwispel’. Ik wil het echter niet hebben over de plaats van dat dorp in het werk van Jongstra. Eerder het omgekeerde staat mij voor ogen: ik wil zijn werk geografisch situeren. Op de literaire kaart dan. De overstap van het Friese naar het literaire landschap mag geen bezwaar zijn voor een schrijver die landschappen telkens opnieuw beschrijft als teksten.

Waar staat Jongstra in het literaire landschap? Dat ligt er maar aan vanuit welke plek je hem bekijkt. Misschien moet ik dus ook maar kort iets zeggen over mijn geografische situering: ‘Wat er namelijk ook wordt besproken in essays zoals ik me die voorstel, het gaat in wezen altijd over de essayist zelf.’ Ik heb het opnieuw van de auteur zelve, dit keer zijn ook de bewoordingen juist. Ze staan aan het begin van de essaybundel *Familieportret*, die ik in mijn beschouwing uitbundig zal plunderen. Welaan dan. Ik bekijk Jongstra vanuit het postmodernisme zoals ik dat omschreven heb in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. In dat boek zeg ik dat zo'n - isme volgens mij niet bestaat, maar dat het een geheel is van leesstrategieën waardoor sommige werken (postmoderne vooral) beter te begrijpen vallen. Ondertussen - en dat is mijn tweede plaatsbepaling - ben ik bezig aan een onderzoek naar de wortels van dat onbestaande - isme, voorzover die wortels door de schrijvers zélf worden aangegeven in hun essays. Hoewel het hele landschap nog niet in kaart gebracht is, laat het zich aanzien dat de meeste zogenaamd postmoderne romanciers de mosterd helemaal niet halen bij postmoderne literatuur of filosofie, en ook niet bij de recente proza-experimenten uit de Nederlandse literatuur. Figuren als Pynchon, Derrida, Schierbeek of Polet duiken haast nooit op als verwanten, invloeden of voorbeelden. (Gedeeltelijke uitzonderingen hier zijn Februari en Hertmans.) Bij Jongstra is het niet anders: zijn grote voorbeelden waren dood en begraven voor de twintigste eeuw begon.

Waar komt dat zogenaamde postmodernisme van Jongstra dan wel vandaan? Ik laat het hem eerst zelf uideggen aan de hand van zijn essays. Zijn

theorie, zeg maar. Dan bekijk ik zijn eerste literaire stappen. Zijn praktijk, zo men wil. Als duidelijk is waar het postmodernisme à la Jongstra vandaan komt, moet nog blijken waar het naartoe gaat. De evolutie van Jongstra bespreek ik in een derde etappe. En omdat stilstaan goed is voor de waarneming (‘Waar je al niet op komt als het rijtuig stilstaat!’) rond ik af met de vraag waar Jongstra nu eigenlijk staat in het landschap van zijn Nederlandse postmoderne tijdgenoten.

## *Waar het vandaan komt - in theorie*

Niet zonder spot omschrijft Jongstra zichzelf in *De tak van Salzburg* als ‘een postmoderne sijsjeslijmer’, maar zijn literaire familie zoekt hij niet in die traditie. In *Familieportret* zegt hij dat al zijn voorgangers ‘opengewerkt proza’ schreven. Een viertal kenmerken onderscheidt deze voorlopers.

Ten eerste: zulke schrijvers zijn ‘zich zeer bewust van de manier waarop ze vertellen en verbergen dat niet’. Ze maken teksten ‘waarin schrijvers naast het lopende verhaal veel vertellen over het vertellen (het schrijven) zelf’. Deze zelfbewuste vorm van literatuur vergelijkt Jongstra met ‘het Centre Pompidou: de constructie is van buitenaf zichtbaar, of beter, het gebouw zelf gaat schuil onder alle mogelijke bouwkundigheden, die normaliter aan het oog worden onttrokken’. Hoewel Jongstra het er niet meteen mee verbindt, omvat die zelfbewustheid een kenmerk dat alle voorvaderen en verwanten van de schrijver delen: zelfrelativering, humor. Het is een wezenlijk verschil tussen filosofie en literatuur: de eerste wil breed zijn en omarmt daarom de ernst, de tweede heeft de humor nodig om diep te gaan. Zo is Madame Blavatsky ‘te serieus voor de literatuur. Ze kan niet om haar boodschap heen, omdat deze eenvoudigweg te breed is’. Niet dat literatuur een grap en een grol is: ‘Familiaire literatuur wat mij betreft bevat een van de oudst bekende aandriften van de mens: spel. Maar het moet geen spelletje worden.’ Literatuur moet de allerhoogste ambities koesteren, en dat voert naar het tweede kenmerk van opengewerkt proza.

Als Goethe in een essay probeert de natuur te omschrijven, zegt Jongstra goedkeurend: ‘Intussen is Goethes poging alles wat is in woorden te vatten hoogst ernstig, en daar gaat het om. Een schrijver moet niet te laag mikken. Het ontdekken van de hemel, om het zo eens uit te drukken, is wel het minste.’ De hemel, dat is waar de literatuur naar zoekt. Het is een soort van kern, maar dan niet in de zin van een punt. Het gaat veeleer om een netwerk van samenhangen, een labyrint van associaties dat laat zien hoe alles in alles is. De schrijvers die Jongstra zijn familieleden noemt ‘zijn op zoek naar de kern van de (hun) wereld. Voor minder doen ze het niet, ze schrijven het liefst over “Alles”. Dat ze daarbij hun toevlucht moeten nemen tot regels over

De auteur aan het begin van zijn oeuvre

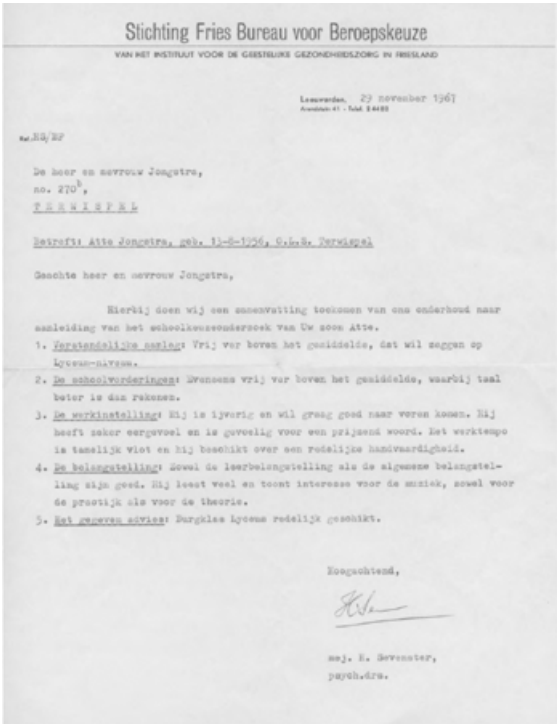
Het geboortehuis van de schrijver te Terwispel (Fnesland), thans met meer bestaand.

“Niets”, is een vanzelfsprekendheid die hen hier en daar zelf in de lach doet schieten’. In zijn zoektocht naar Alles ontdekt de schrijver steeds nieuwe verbanden, die hem naar steeds nieuwe wegen en paadjes voeren, en die hem op die manier steeds verder weg voeren van het Ultieme Inzicht. ‘De wetenschap dat de kern van het labyrint heel goed uit een tweede labyrint zou kunnen bestaan, maakt [deze schrijvers] tot verklaarde zoekers.’ En zo leidt Alles tot Niets. Jongstra citeert Henry Fielding, die beweert ‘dat de meesten onder onze moderne auteurs, hoe gewichtig ook de zaken die ze aanvankelijk proberen te behandelen, over het algemeen toch bij Niets uitkomen’. Dat is het tweede kenmerk van het opengewerkte proza: het is een eindeloze zoektocht naar Alles, die steeds uitkomt bij het Niets.

Vandaar de derde karakteristiek: opengewerkt proza bevat steeds iets dat duister en onuitgesproken blijft. De kern, de belangrijkste kamer van het Centre Pompidou, blijft een mysterie: ‘Naar de inhoud van die kamer blijf ik graag raden. Verder dan detectie van houding, instelling en gemoedstoestand waarmee je voorkomt dat je die kamer zéker voorbijloopt, ga ik niet.’ Dat betekent meteen dat de lezer van dit proza mee moet werken en schrijven aan het boek, in het besef dat zijn werk nooit klaar is. Aan de kant van de schrijver veronderstelt dit een groot vakmanschap, dat erin bestaat te suggereren zonder uit te spreken. Schrijver én lezer gaan op in het spel, zoals dat nu eenmaal gaat wanneer een speler een virtuoos is: hij wordt meegesleurd door het spel dat hij speelt. ‘Al die schrijvers hebben iets raadselachtigs. Ze beheersen hun ambacht zo meesterlijk dat ze zelf zo ongeveer in hun proza verdwijnen.’ Dergelijke teksten lijken zichzelf te schrijven. Ik heb dat elders de vanzelfsprekende taal van de postmoderne roman genoemd, maar Jongstra wijst hier naar de oudere, opengewerkte roman.

Zo kom ik tot het vierde en laatste kenmerk - een cruciale correctie. Op basis van dat vanzelfsprekende zou men immers abusievelijk kunnen veronderstellen dat opengewerkte literatuur alleen van en over zichzelf spreekt. Niets is minder waar, ‘Wie zegt “dat de literatuur alles was” voor mijn voorvaderen, vergist zich. [...] Het is “natuur” die het aanzien van hun tekst bepaalt, de paradoxale wereld waarin niets tegelijk alles is en omgekeerd. In die zin streven [ze] realisme na.’ Het opengewerkte proza staat open voor de realiteit en voor haar diepste wezen, haar aard, haar natuur. Die bestaat erin dat de werkelijkheid *wordt* (en niet *is*); dat ze chaotisch en paradoxaal is; en dat ze de mens geen algemeen overzicht gunt. Als Jongstra's literatuur barst van metamorfoses, reizen, tegenstrijdigheden en als die literatuur onoverzichtelijk is voor lezer én schrijver, dan is dat geen autonomistisch spelletje in de Ivoren Toren, maar een weergave van de realiteit.

Via een paradox is dit vierde kenmerk verbonden met het eerste. De zelfbewuste literatuur, die haar eigen conventies etaleert én speels ondermijnt, is



Stichting Fries Bureau voor Beroepskeuze

VAN HET INSTITUUT VOOR DE GEESTELIJKE GEZONDHEIDSZORG IN FRIESLAND

Leeuwarden, 29 november 1967

Kr.HB/RP

De heer en mevrouw Jongstra,
no. 270[b],
T U R N Z I J P E L

Betreft: Atte Jongstra, geb. 11-8-1956, O.L.S. Terwispel

Geachte heer en mevrouw Jongstra,

Hierbij doen wij een samenvatting toekomen van ons onderhoud naar aanleiding van het schoolkeuzeonderzoek van Uw zoon Atte.

1. Verstandelijke aanleg: Vrij ver boven het gemiddelde, dat wil zeggen op Lyceum-niveau.
2. De schoolvorderingen: Overeens vrij ver boven het gemiddelde, waarbij taal beter is dan rekenen.
3. De werkinstelling: Hij is ijverig en wil graag goed naar voren komen. Hij heeft zeker eergevoel en is gevoelig voor een prijzend woord. Het werktempo is tamelijk vlot en hij beschikt over een redelijke handvaardigheid.
4. De belangstelling: Zowel de leerbelangstelling als de algemene belangstelling zijn goed. Hij leest veel en toont interesse voor de muziek, zowel voor de practijk als voor de theorie.
5. Het gegeven advies: Burgklas Lyceum redelijk geschikt.

Hoogachtend,

mej. H. Bevenster,
psych.drs.

de meest natuurlijke vorm van realisme. Je zou denken dat zo'n bewuste literatuur uiterst onnatuurlijk is, maar juist daarin ligt haar ware natuur - de ware aard van de natuur zoals we die om ons heen zien. Goethe weer: ‘Ook het onnatuurlijkste is de natuur. Wie haar niet van alle kanten ziet, ziet haar nergens goed.’

Bekijken we Jongstras opengewerkt proza van de vier kanten, dan krijgen we een mooie lijst van postmoderne kenmerken: zelfbewuste fictie die zichzelf tegelijkertijd etaleert en deconstrueert (onder meer door humor, en dat is geen grapje); fictie als een reis zonder begin of eind, een proces in plaats van een product; literatuur als het onuitsprekelijke dat vanzelf spreekt en dat zodoende lezer en schrijver meesleurt, die twee zelfs oplost; fictie als realiteit omdat de realiteit een fictie is en de natuur hoogst onnatuurlijk. Jongstra heeft deze opvattingen niet van postmoderne romanciers of filosofen - hij heeft ze gehaald uit wat hij opengewerkt proza noemt.

Tijd nu voor namen. Wie zijn die opengewerkten? ‘Sterne, Multatuli als ook Montaigne - om me tot de belangrijkste voorvaderen te beperken.’ Ik behandel ze in omgekeerd chronologische volgorde. Met *Millioenenstudiën* schreef Multatuli ‘de meest opengewerkte roman van de Nederlandse negentiende eeuw’. Het boek is een reisverhaal, waarin de reis tegelijkertijd door de werkelijkheid én de boeken voert (Multatuli plundert tientallen bestaande reisverhalen). Het is een zoektocht naar inzicht, dat wil voor Multatuli zeggen: naar de samenhang die alles met alles verbindt. In die zin is het ook een filosofische roman die in de combinatie van beschouwing en vertelling zoekt naar de natuur van al wat is: ‘Het “Zyn” laat zich aanschouwen in wat Multatuli “natuur” noemt; als hij het heeft over een hogere samenhangende orde in al het zichtbare, spreekt hij van “Natuur”.’ De orde is de Logos, de toegangsweg is de scheppende intuïtie, Fancy. De literaire taal die het verhaal verbindt met de filosofie en de fictie met de werkelijkheid, ‘lijkt de taal die Natuur het dichtst in haar oorsprongen nadert’. Wie wil weten hoe belangrijk deze natuurlijke taal voor Jongstra's literaire werk is, moet er zijn roman *Disgenoten* maar eens op na lezen. (Of mijn artikel over het werk van Jongstra, in *Ons erfdeel* van februari 2003.)

In zoverre het boek inzicht bijbrengt, kan *Millioenenstudiën* een didactische roman genoemd worden. Hij leert ons iets en verrijkt ons daardoor, al zegt hij ook dat hij de kern, de laatste waarheid niet kan uitspreken. In het streven naar waarheid ligt de waarheid en voltrekt zich het leerproces. Dat leerproces is dus niet mechanisch als in een schoolboek. Het gaat ook niet over een mechanische wereld waarbij alles machinaal in elkaar zou passen. Multatuli leert ons hoe de wereld als een levend organisme functioneert en verandert. Tegenspraken zijn een essentieel onderdeel van dat functioneren. Er zit wel een systeem in de natuur, maar dat is niet vrij van paradoxen. Alles

wordt gestuurd door wetten, maar die wetten werken slordig en laten dan ook veel uitzonderingen toe. De fundamentele wet is die van de zelfvermenigvuldiging, dat wil zeggen: een kleine vorm herhaalt zichzelf op steeds grotere schaal (zoals het kleinste stukje bloemkool dat in zich al de vorm van de hele bloemkool draagt) en laat in die herhaling plaats voor variatie.

Hier begint een van de weinige uitstapjes naar de wetenschap die Jongstra zich veroorlooft. Hij is geen Gerrit Krol die de bèta- en alfawetenschappen met elkaar probeert te verzoenen. In *Familieportret* is de enige wetenschap die hij bespreekt die van de chaostheorie. Via het werk van James Glieck en Benoit Mandelbrot (die trouwens ook opduikt in de roman *Groente)* komt Jongstra bij de fractalen, minimale bouwstenen die zichzelf eindeloos vermenigvuldigen en zo fenomenen produceren die op het eerste gezicht volkomen willekeurig en chaotisch lijken: kustlijnen, warrelende papiertjes, stromingen. Multatuli was een chaostheoreticus (of practicus) *avant la lettre*. 'Opvallend is echter het aantal elementen uit de natuur dat hij aanhaalt, waarin de chaostheoretici het zelfvermenigvuldigende of zelfgelijk-vormige als "algemeen streven" hebben gevonden: koralen, poliepen, infusiedieren...'

Ik wil even stilstaan bij deze chaosopvatting. Voor Jongstra (en Multatuli) is de chaos niet compleet, niet volslagen vrij. Het gaat meer om een 'fuzzy logic', een systeem dat zichzelf onderuithaalt wanneer het zichzelf reproduceert (en omgekeerd, uiteraard). Dat ligt heel dicht bij de postmoderne deconstructie, maar Jongstra heeft ze niet bij de postmoderne filosofen gehaald. Jongstra haalt zelden filosofen aan. 'Met filosofie heb ik de grootste moeite,' zegt hij. Verwijst hij toch naar dergelijke figuren, dan gaat het bijna steeds om marginale denkers die aandacht vragen voor wetten én de wazige toepassing daarvan. Grote namen als Von Humboldt, Freud, Darwin en Russell mogen hoogstens even de mond opendoen, in een motto of een terzijde. Ze zijn Jongstra te mechanistisch, te helder, te zeer gericht op sluitende verklaringen, te blind voor het afwijkende en het uitzonderlijke. Dan verkiest hij een onbekende als Hoenen, die ziet dat natuurwetten soepel zijn. Niet alleen zorgen ze voor een eindeloze verandering en een steeds wijzigend (labiel) evenwicht, ze omvatten ook hun eigen uitzonderingen. Hoenen spreekt over 'de schoonheid van het werken der natuurkrachten, in heerlijk samenspel van actie en reactie, van evenwicht en beweging'.

Het principe van de zelfvermenigvuldiging ligt heel dicht bij de postmoderne uitzaaiing, de *dissémination* van bouwstenen. De reflexieve term - het gaat om *zelf*vermenigvuldiging - sluit weer aan bij het vanzelfsprekende: de ene steen voert naar de andere zonder dat de bouwheer daar veel over te zeggen heeft. Dat hoort zowel bij de postmoderne uitzaaiing als bij het meeslepende spel van het opengewerkte proza. Zegt Multatuli: 'Ik maak de opmer-

king dat ik niet schrijf wat ik wil, en geleid word door ik weet niet wat.' In zijn essay over Sterne (ik laat me ook even meevoeren) citeert Jongstra die schrijver: 'De taal voert de pen, niet ik.' Hij voegt daaraan toe: 'En als de taal dan ineens zin heeft in zelfvermenigvuldiging is er geen houden meer aan.' Als reisverhaal, filosofische en didactische roman bestaat *Millioenenstudiën* uit verschillende lagen die voortdurend in elkaar overgaan. Dat maakt het boek nog rijker dan de hypertekst, die via de muisklik altijd één laag laat overheersen. Klikken is verklikken in die zin (een zin die uit Jongstra's Montaigne-essay komt, alweer liet ik me meevoeren). In *De tak van Salzburg* maakt Jongstra rijkelijk gebruik van het wereldwijde web en het internet. In *Familieportret* is hij nog niet aangesloten op die informatiesnelweg. Hoe klikbaar zijn teksten ook zijn, ze willen de verschillende lagen *tegelijkertijd* etaleren, en niet na of achter elkaar. Van de hypertekst heeft Jongstra wel gebruik leren maken, maar hij heeft daar zeker niet de mosterd gehaald.

De gelijktijdige aanwezigheid van verschillende en vaak tegenstrijdige lagen is essentieel voor Multatuli en voor elke vorm van opengewerkt proza. Fictie wordt hier werkelijkheid, zelfbewuste cultuur wordt natuur. 'Niets is poëtischer dan de waarheid...' Zolang de lagen samen optreden, wordt er niet gekozen, niet gereduceerd. Het blijft bij mogelijkheden, aangeboden door de taal. Goede schrijvers en lezers kiezen niet, ze laten de mogelijkheden open. Dat ligt heel dicht bij de postmoderne theorie van de *possible worlds*, maar eens te meer: Jongstra heeft het niet uit de postmoderne hoek gehaald. Wel uit het opengewerkte boek. Uit Multatuli, die zichzelf omschreef als 'aanpryzer van verre spekulatien'.

Over Sterne en Montaigne vertelt Jongstra soortgelijke verhalen. Met *Tristram Shandy* schrijft Sterne een zeer zelfbewust en humoristisch boek dat vertelt over het vertellen zelf De taal voert de verteller naar steeds nieuwe uitweidingen en zijpaadjes. Het is een reis zonder eind. Geen wonder dat zowel *Tristram Shandy* als *A Sentimental Journey* onvoltooid bleven. Literatuur is onvoltooid. Ze is de vormgeving van al wat onaf is, vluchtig, onooglijk. En hoewel deze reis een zuivere digressie lijkt, heeft ze ook een progressie: ze schuift de dood voor zich uit. Ze doet en beschrijft Alles om het Niets aan de horizon te houden, terwijl datzelfde Niets op die manier uitgezaaid wordt over het hele verhaal, dat immers nergens over lijkt te gaan. Die holte mag de kern van Sterne zijn, hij praat er 'het allerliefst omheen. Via zijn steeds bontere, verbale omzwervingen probeert hij zich [...] met toenemende haast [...] van het eindpunt van zijn autobiografische project te verwijderen, het eindpunt van de weg van alle vlees: de dood'. Het taalspel van Sterne is geen spelletje, het is een spel op leven en dood. Een eindeloze fictie die het eindige bestaan opvoert en omkeert.

In die zin is ook Sterne, net als Multatuli, een realist, die de ware aard en natuur van de werkelijkheid laat zien door de waarheid van de fictie (namelijk haar onnatuurlijkheid) te etaleren. De associatieve samenhang, aangedragen door de woorden, draagt meteen de labyrintische samenhang van de werkelijkheid aan, 'die naar zijn opvatting irrationeel, raadselachtig en onbegrijpelijk is'.

Zijn Multatuli en Sterne vertellers die door hun zelfbewuste verhalen beschouwend en essayistisch schrijven, dan is Montaigne de essayist die door zijn zelfrelativering tot het vertellende essay komt. Alle kenmerken van de eerste twee auteurs zijn dan ook aan te wijzen in het werk van de laatste. Zijn werk is gelaagd, tegelijkertijd filosofisch en literair, instructief en fictief Het is meanderend, want het volgt de associaties die de taal aandraagt, en laat zo meteen de eeuwige metamorfose van de realiteit zien. Associaties verbinden polen met tegenpolen en daarin verbinden ze de tekst met het leven: 'Het zijn woorden die tegenspraak de ruimte geven en Montaigne neemt die ruimte. [...] De dood van de ene gedachte is het brood voor de andere. In zekere zin is dat universum een wereld van tegenstellingen.' Lees: onze wereld van tegenstellingen.

Net als bij Sterne zijn de schijnbare zijsprongetjes van Montaigne gericht op het uitstellen van het Niets, dat op die manier uitgezaaid wordt over al zijn essays. Zijn digressie is een reis door allerlei teksten en anekdoten. 'Montaignes verzamelde essays hebben iets van een citatenboek, meer nog lijken ze op een anekdotenboek', maar ze zijn wel doelgericht, ze 'willen maar op één plek toe'. Niet dat die plek ooit bereikt of uitgesproken wordt. Het is de duistere kern waarrond het praten nooit stilvalt. In die zin is de filosofie (of het essay) tegelijkertijd de voorbereiding op het Niets (de dood) én de verdediging daartegen.

Net als bij Multatuli en Sterne draait die kern rond de natuur: 'Wat Montaigne over de natuur schrijft, kun je het best omschrijven als de sleutelbos tot zijn oeuvre. [...] Alles vloeit voort uit zijn opvatting van de natuur.' Een opvatting die weliswaar vasthoudt aan wetten en logica, maar die tegelijkertijd laat zien dat die aan de basis liggen van een steeds veranderd, labiel evenwicht, een werkelijkheid als pure metamorfose. Daardoor krijgt de mens geen zicht op de laatste wetten, die dan ook onuitgesproken moeten blijven. Het systeem blijft voor de mens onduidelijk en twijfelachtig. Beter: het is een systeem dat slechts bestaat dankzij die twijfel. Montaigne heeft het over 'waarheid, "natuurlijkheid". Die natuurlijkheid wordt pas mogelijk als je de twijfel toelaat'.

De lezer van deze drie grootheden heeft het niet makkelijk. Multatuli, Sterne en Montaigne houden van 'lezertje-pesten'. Ze verstoren immers de verwachtingen van die lezer - onder meer doordat ze zelfbewust etaleren wat

de lezer liever weggemoffeld ziet - en weigeren te zeggen wat nu eigenlijk de kern van hun verhaal is. Nochtans zijn ze tegelijkertijd zeer nadrukkelijk op hun publiek gericht. Hun vertellers lijken lijfelijk aanwezige praters, die knipogen naar hun gehoor. Vandaar ook de lijfelijkheid van hun taal. Elders heb ik dat het mondelinge pact van de postmoderne roman genoemd. Ik moet weer concluderen dat Jongstra dit pact uit een andere hoek heeft gehaald.

Naast dit drietal vermeldt Jongstra nog andere leden van de 'opengewerkte familie', zoals Swift, Pope, Lucianus, Rabelais en Erasmus. Auteurs die slechts enkele van de vier kenmerken vertonen, kunnen verre familieleden genoemd worden. Zo is er Dante, met zijn reis naar inzicht. Of Cervantes, met zijn speelse versmelting van realiteit en fictie. Bij Sade gaat de taal van de fictie verder dan de werkelijkheid, zelfs voorbij het mogelijke en het voorstelbare. Goethe hoort bij de natuurlijke verwanten van Jongstra, vanwege zijn paradoxale opvatting van de waarheid en de natuur. Cortázar vanwege zijn niet-lineaire vertelling.

Afgezien van Multatuli, Sterne en Montaigne krijgen nog twee auteurs in *Familieportret* een afzonderlijk essay (ik lieg - er is een derde, maar die heb ik nodig bij Jongstra's tijdgenoten). Zo is er een stuk over de *Metamorfosen* van Apuleius en een over *Dode zielen* van Gogol. Daarin belicht Jongstra de ondertussen bekende kenmerken van het opengewerkte proza: het zelfbewuste vertellen, dat gepaard gaat met humor en zelfondermijning; de zoektocht naar Alles die uitmondt bij het Niets; het niet uitspreken van de kern, waardoor de lezer én de schrijver opgaan in een stroom van middelpuntvliedende vertellingen; de vereniging van werkelijkheid en literatuur in de combinatie van natuur en fictie.

Vooral via die natuur hoort ook Herman Teirlinck enigszins bij de familie van Jongstra. Toegegeven, het blijft verre familie en de ontmoetingen zijn eerder zeldzaam. Maar in zijn natuurbeschrijvingen én zijn oneigentijdse naturalisme verknoopt Teirlinck zijn literatuur met de natuur, en daarin lijkt zijn roman *Het gevecht met de engel* zelfs op een sage. In sagen - Jongstra analyseert er een IJslands voorbeeld van - komt de natuur aan het woord. En dat is het brokkelige woord van de postmoderne roman, opnieuw van heel onpostmoderne oorsprong: 'De natuur op IJsland is onoverzichtelijk, *Njáls saga* is dat ook. Als je naar een IJslands equivalent voor het boek zoekt, kom je algauw op een lavaveld. Brokkelig, bizar, overal spleten om in te vallen, "opengewerkt".'

Bij wijze van conclusie én overstap: het postmodernisme van Jongstra komt niet uit het postmodernisme, maar uit de traditie van de zelfbewuste roman - ook wel eens de antiroman of de metaroman genoemd - en van het narratieve, zelfbewuste essay. Sterne en Multatuli zijn vertellers met een essayisti-

sche aard, Montaigne is een essayist met een vertellend karakter. Het is geen toeval dat deze drie voorvaderen van Jongstra het vertellen combineren met de beschouwing. Jongstra's eigen schrijfpraktijk bestaat in exact dezelfde combinatie. Meer zelfs: Jongstra heeft zich toegang verschaft tot de literaire (en postmoderne) kluis dankzij de combinatie van essay en verhaal.

### *Waar het vandaan komt - in praktijk*

In 1985 publiceert Jongstra zijn eerste boek, een essay over een van zijn drie voorvaderen: *De multatulianen*. De ondertitel is niet zonder belang: '125 jaar Multatuli-verering en Multatuli-hulde'. Het is waarschijnlijk niet overdreven te stellen dat Jongstra schrijver is geworden vanuit bewondering, misschien zelfs verering en hulde. Hij is de literatuur binnengekomen eerst via de beschouwing over bewonderde schrijvers, en dan via de imitatie van die schrijvers. De grens tussen essayistische beschouwing en literaire imitatie is nooit strikt geweest en werd gaandeweg uitgegumd. Exact zoals bij zijn bewonderd drietal.

Merkwaardig daarbij is dat Jongstra een van de weinige schrijvers is die zich niet geroepen voelt om zijn voorbeelden na enige tijd met de grond gelijk te maken. Literaire vadermoorden zijn aan Jongstra niet besteed - net zoals de freudiaanse theorie niet aan hem besteed is. *The Anxiety of Influence* is misschien het bekendste voorbeeld van zo'n op Freud geïnspireerde theorie over de oorsprong van de literaire praktijk. Beginnende schrijvers zouden bewonderde auteurs navolgen én vervormen, dat laatste via allerlei freudiaanse verdedigingsmechanismen. Schrijven is herschrijven van bewonderde voorbeelden en leidt uiteindelijk tot de vernietiging van die voorbeelden. Bij Jongstra blijft die laatste stap uit, wat weer mooi aansluit bij zijn literaire reis-zonder-eind. Ik ken geen andere auteur die in de bespreking en imitatie van anderen zo opgeruimd, vrolijk en lichtvoetig blijft. Lees er de essays van *Familieportret* en recensies van *De tak van Salzburg* op na: de besproken boeken worden vaak heerlijk bevonden, betoverend, lekker.

Door deze vrolijke herschrijving wordt Jongstra een lid van de familie 'der opengewerkte schrijvers. Een van de kenmerken van zulke auteurs is dat ze vrijelijk gebruik maken van literaire voorbeelden en bronnen en dat ze daar onbekommerd voor uitkomen'. Onbekommerd, dus niet nijdig of moordlustig, zoals blijkt uit de eerste schreden van de beginnende schrijver Jongstra.

Na het essayboek over de bewonderaars van Multatuli, publiceert Jongstra zijn eerste echt literaire werk, *De psychologie van de zwavel* in 1989. Ik gebruik de term 'echt literair' met enige ironie om te spreken over de combinatie van het echte (de werkelijkheid, met als genre het essay) en het literaire

(de fictie, met als genre de vertelling). Het boek is een bundel van stukken die het midden houden tussen essays (met voetnoten, verwijzingen naar reële personen en gebeurtenissen) en verhalen vol ontregelende verzinsels. Omdat ik dat grensgevecht al eerder in kaart heb gebracht (in *Nederlandse Letterkunde* van november 2001) beperk ik me tot wat ik nodig heb voor het hier en het nu. Twee traditioneel gescheiden genres - het essay en het verhaal - worden als lagen in één tekst met elkaar geconfronteerd. Soms versmelten die lagen, soms discussiëren ze met elkaar, bijvoorbeeld in het verhaal over Van Terwispel die een essay schrijft over een fictieve dichter en die dat probeert te verdedigen in een twistgesprek met zijn mederedacteuren. De teneur van de confrontatie is duidelijk: essays zijn niet waarachtiger dan verhalen, ze gaan óók over teksten, niet over zogenaamd echte feiten of figuren. Algemener gaat elke tekst voort op de traditie van teksten waarin hij staat. Schrijven is herschrijven.

Met zijn essayverhalen (of verhaalessays) staat Jongstra in een traditie die zulke diverse vertegenwoordigers kent als Jeroen Brouwers, Gustave Flaubert en August Strindberg. Brouwers schrijft essays die even spannend en even goed geconstrueerd zijn als verhalen. Jongstra pasticheert hem in ‘Trage zelfmoord’, een stuk over de zogenaamde zelfmoord van Multatuli, helemaal in de stijl van Brouwers essayboek *De laatste deur*. Flaubert schreef met zijn *Bouvard en Pecuchet* een essayistische roman: het verhaal van de dwaze pseudo-wetenschappers B. en P. is haast een beschouwing over de wetenschap. In *De psychologie van de zwavel* herschrijft Jongstra het vijfde hoofdstuk van Flauberts roman onder de titel ‘Hoofdstuk vijf opnieuw gelezen’. In het titelverhaal en ‘Naar het noorden’ herschrijft hij dan weer Strindberg. En zo kun je nog heel wat andere pastiches aanwijzen, bijvoorbeeld op de *Camera Obscura* van Beets, meer bepaald op zijn verhaal over Nurks, of op de erotische literatuur.

Twee dingen vallen op. Ten eerste: Jongstra wordt schrijver door een combinatie van herschrijven en genrevermenging. Hij imiteert niet gewoon zijn bewonderde voorbeelden, hij gebruikt een vorm die aansluit bij zijn debuut (het essay) en die vooruitwijst naar het werk dat hij later gaat ondernemen (een romancyclus). Eenvoudig voorgesteld: hij begint als essayist, maakt dan verhalen van die essays, en zal later zijn verhalen vol essayistische reflecties proppen. Dat is, uiteraard te eenvoudig voorgesteld, de geboorte van Jongstra's opengewerkt proza. Ten tweede: tenzij ik slecht gelezen heb, staan er in *De psychologie van de zwavel* geen imitaties van Multatuli, Sterne of Montaigne. Voor Montaigne is de verklaring simpel. In *Familieportret* geeft Jongstra immers aan dat hij die schrijver nog niet gelezen had in 1989. Maar zelfs zonder dat lijkt het erop dat Jongstra die drievuldigheid wat te hoog gegrepen vond voor zijn literaire pastiche en debuut. Een schrijver moet

weliswaar hoog mikken, maar hij moet blijkbaar ook zijn plaats weten. Dat wil zeggen: zichzelf wat relativeren. Brouwers, Strindberg of Flaubert zijn uiteraard ook hoge doelen, maar misschien leent hun stijl zich beter tot de pastiche.

Hoe dan ook, Jongstra wordt schrijver door de onzuivere pastiche, dat wil zeggen: de herschrijving die genres vermengt. In het titelverhaal geeft de ikfiguur die een essay over Strindberg wil schrijven een goede raad aan een collega-schrijver die geconfronteerd wordt met het bekende *writer's block*: 'Misschien moet je het eens met een pastiche proberen, zei ik. Zo ben ik zelf ook begonnen. Een mooie manier om half anoniem de literatuur binnen te sluipen.'

## *Waar het naartoe gaat - theorie als praktijk*

Wie het werk van Jongstra vanuit vogelperspectief bekijkt, ziet een duidelijke evolutie in het herschrijven en de genrevermenging. Dat is ongetwijfeld ten dele een vertekening die eigen is aan het *bird's eye*, maar evengoed een ervaring die de Jongstra-lezer wel zal herkennen. In zijn eerste literaire werken expliciteert Jongstra de gelaagdheid van zijn teksten. Het summum hiervan is zijn debuutroman *Groente* (1991). Het boek bevat commentaar bij foto's die op zich al commentaar gaven op verhalen die ook al bulkten van de essayistische beschouwingen. De lagen buitelen over elkaar heen en de lezer zal dat geweten hebben. Zoals in een encyclopedie worden allerlei genres en tekstsoorten naast, onder en boven elkaar geplaatst. Dit is opengereten proza, waarbij elke vezel, elke laag nadrukkelijk blootgelegd wordt. Dat is geen kritiek: ik vind *Groente* nog altijd een van de beste boeken van Jongstra.

Niet alleen de gelaagdheid (dat wil zeggen: de genrevermenging) is heel expliciet en confronterend in deze periode. Ook de herschrijving is alleen voor een blinde onzichtbaar. Zo pasticheert Jongstra in *Groente* onder meer de Apocalyps, het heiligenleven en Flauberts *De verzoeking van Sint-Antonius*. De typografie, de stijl en heel wat toespelingen op mogelijke bronnen, maken duidelijk dat het hier om herschreven fragmenten gaat, *Fremdkörper* in een corpus dat barst van de citaten, de allusies en de parodieën. De tekst is hier voortdurend intertekst en hij wil dat de lezer dat ook beseft. De citatenkunst wordt niet alleen beoefend, maar ook gethematiseerd en bediscussieerd. Wanneer Tegnér de hoofdfiguur verwijt dat al zijn zinnen gepikt zijn van andere schrijvers, dan reageert die hoofdfiguur met de vraag: 'Waar ken ik dat weer van?' Het is de vraag die de lezer zich hier voortdurend stelt - zich ook moét stellen in de eerste literaire werken van Jongstra.

De verhalenbundel *Cicerone* (1992) en de roman *Het huis M*. (1993) sluiten

direct aan bij de expliciete herschrijving en genrevermenging eigen aan wat ik maar Jongstra's eerste fase zal noemen. Ze zijn wat minder encyclopedisch, maar ze bevatten evenveel expliciet met elkaar geconfronteerde herschrijvingen en lagen: illustratie, appendix, toneeltekst, verhaal, essay... Nu ik toch slordig aan het benoemen ben, wil ik deze eerste fase aanduiden als die van de confrontatie. De tekst etaleert zijn eigen vreemdheid, hij toont zijn afzonderlijke ingrediënten die met veel plezier afzondedijk blijven en elke vorm van synthese afwijzen. Het plezier voor de lezer (en waarschijnlijk ook voor de schrijver) zit in de sprongen over kloven en breuken, die steeds nieuwe vergezichten en blikken in de diepte mogelijk maken.

Na de essaybundel *Familieportret volgt* dan de tweede fase, met *Disgenoten* (1998), *Hudigers Hooglied* (1999) en *De tegenhanger* (2003). Hoewel de herschrijving en de genrevermenging hier nog steeds aanwezig zijn, zijn ze veel minder expliciet geworden. Wie dat wil, kan deze romans vrij traditioneel lezen. Hij of zij zal daardoor heel wat niveaus missen, maar het is wel mogelijk, terwijl dat voor een roman als *Groente* bijna onzin zou zijn. In plaats van confrontatie is er hier versmelting: de teksten van anderen (bijvoorbeeld Plato in *Disgenoten* of Dante en Sade in *De tegenhanger*) zijn er nog wel degelijk, maar ze zijn veel minder *Fremdkörper* dan voorheen, ze lijken op te gaan in de tekst van Jongstra zelf. Zelfs het bijbelse hooglied klinkt harmonieus mee in *Hudigers Hooglied*. Ik zou niet zeggen dat het unisono klinkt, maar het is wel minder dissonant dan in Jongstras eerste vormen van intertekstualiteit.

Van een synthese is hier geen sprake. Dat zou stilstand en eindpunt betekenen - twee dingen waar Jongstras literatuur van gruwt. Maar er is wel een hang naar opgaan-in. Dat is niet alleen literair en technisch het geval, het vormt ook het hoofdthema van Jongstras tweede fase. Zijn hoofdfiguren willen oplossen in een bemind alter ego. Het andere is dus nog steeds aanwezig, maar de liefde zou het zelf en de ander moeten versmelten. Nogmaals: zover komt het niet bij Jongstra. Er blijft steeds een breuk (‘Er was iets dat mij stoorde’, zoals de eerste en laatste woorden van *De tegenhanger* luiden), maar het verlangen naar vereenzelviging is veel uitgesprokener dan vroeger. Die twee zogenaamde fasen zijn slechts klemtoonverschuivingen. Het gaat bij Jongstra altijd om de spanning tussen breuk en combinatie, ander en zelf, vreemde tekst en eigen literatuur, buiten- en binnenwereld, werkelijkheid en fictie. In het begin van zijn literaire werk zie je als lezer vooral de breuk, in het recente werk zie je vooral de versmelting. Het eclectische en postmoderne van zijn literatuur valt minder op in *De tegenhanger* dan in *Groente*. Gewoon typografisch ziet het eerste er al veel gewoner uit dan het tweede. Het blijft opengewerkt of postmodern proza, maar het lijkt wat gewoner omdat de explicitering - de laag van de beschouwing - minder nadrukkelijk

becommentariërend is en meer opgaat in het verhaal zelf - de laag van de fictie. Jongstra begon als essayist, liet die essayistische laag dan botsen met een verhalende (die voor een groot deel bestond uit herschrijvingen), en laat die verhalende nu overheersen, zodat het lijkt of de beschouwing een deel van het vertellen is geworden. De theorie is praktijk geworden.

Voor ik de indruk wek van een rechtlijnige evolutie: *De tak van Salzburg*, dat qua datering in de tweede fase zou moeten vallen, is een essay- of recensiebundel die zeer sterk leunt op de breuk en die technisch en typografisch niet zo ver afligt van *Groente*, Een lineaire progressie zou voor een volgeling van Sterne - en dus een adept van de digressie - nu eenmaal niet kunnen.

## *Waar staat Jongstra nu - eigenlijk*

Als ik Jongstra vergelijk met Nederlandse tijdgenoten die ik postmodern zou noemen, valt één schrijver meteen op - al was het maar omdat Jongstra een essay aan hem gewijd heeft: Willem Brakman. Sterne is ook voor Brakman een van de grootste voorbeelden. Ook Brakman vermengt de essayvorm met het verhaal. ‘Het essay,’ zegt Jongstra, is ‘bij hem opnieuw tot een zeer verhalend genre uitgebreid.’ Brakman is dan ook een uiterst zelfbewuste verteller, die uiteindelijk altijd over het vertellen vertelt. Zijn stijl is lijfelijk en oraal, net als die van Jongstra. Hij hanteert een vanzelfsprekende taal, waarbij het ene verhaal het andere voortbrengt. Deze eindeloze schepping of constructie wordt gerelativeerd door de typisch brakmaniaanse humor. Hij is net als Jongstra altijd onderweg en zijn zoektocht mikt op Alles in het besef dat hij bij het Niets zal uitkomen. Alles is mysterieus bij Brakman, niet in het minst de combinatie van angst en verrukking, die ook volgens Jongstra de conditio sine qua non is van de literatuur. En net als Jongstra beschouwt Brakman zichzelf als een realist, die in zijn fictie de ware aard van de werkelijkheid toont. Essentieel in die aard is de mogelijkheid: de realiteit heeft duizenden gezichten en draagt ontelbare mogelijkheden in zich. Het verhaal moet dan ook alle mogelijkheden openhouden - wat Jongstra aanduidt met de term ‘polydiagnostiek’. De correcte diagnose is niet gelegen in het aanwijzen van één oorzaak of dieptestructuur, maar in het etaleren van allerlei mogelijke oorzaken, gevolgen en neveneffecten.

Ik wil dan ook Jongstras positionering niet verengen tot één opengewerkte tijdgenoot. In een interview uit 1990 zegt hij dat hij weliswaar sterk beïnvloed is door Brakman, maar dat hij zich tot een ‘nieuwe generatie’ auteurs rekent waarbij ook Gijs IJlander en M. Februari horen. Dat zijn niet toevallig twee auteurs voor wie het verhalende en het essayistische erg dicht bij elkaar liggen. In *Een fabelachtig uitzicht* combineert IJlander een verhaal over psychische desintegratie met hobbyboekachtige stukken over het

opzetten van dieren en met taalwetenschappelijke beschouwingen over het vertalen. Februari combineert in *De zonen van het uitzicht* een verhaal over kunstrestauratie met een postmoderne filosofie over de schepping als destructie. Oppervlakkig bekeken, is haar ontwikkeling de inversie van die van Jongstra. Haar debuut combineert de beschouwing en het verhaal, haar recente werk (*Een pruik van paardenhaar*) confronteert de twee lagen: op de linkerbladzijde de theorie en de filosofie, op de rechter de praktijk en het verhaal.

In de traditie van de beschouwende fictie werken ook Gerrit Krol en, in mindere mate, Hugo Brandt Corstius. Bij die laatste waardeert Jongstra de vanzelfsprekende taal. In vergelijking met de eerste gaat Jongstra minder ver in de integratie van alfa en bèta, maar hij vermeldt Krol goedkeurend - en in één adem met Cortázar - als iemand die de rechtlijnigheid van het verhaal opheft. Mutsaers doet dat ook en de meeste van haar stukken zijn essayverhalen of verhaalessays, geschreven in een zeer lijfelijke en op de natuur gerichte stijl, maar van bewondering voor haar werk heb ik bij Jongstra nergens sporen gevonden. Ook de essayistische romans en novellen van Thomése liggen niet al te ver van Jongstras werk, maar opnieuw: geen sporen van beïnvloeding. Dat is niet verwonderlijk. In een gesprek uit 1996 zegt Jongstra: ‘Ik heb een grote terughoudendheid bij het lezen van contemporaine collega's.’

Misschien heeft het dan ook niet zoveel zin te zoeken naar verwante tijdgenoten. Goede literatuur is volgens Jongstra niet gebonden aan de eigen tijd. Dat is de reden waarom zoveel negentiende-eeuwse Nederlandse literatuur (nochtans de letteren waarop Jongstra naar eigen zeggen zeven jaar heeft gestudeerd) beneden de maat is: ze is zeer gebonden aan ‘de geest der eeuw’ en zit ‘daardoor met handen en voeten aan [de eigen] tijd vast’. De handen van Jongstra zijn steeds bezig met nieuwe schrijfsels en herschrijvingen uit de meest diverse periodes; zijn voeten beginnen aan steeds nieuwe reizen door het literaire landschap. Wat zou ik hem dan willen vastpinnen in zijn eigen tijd of op zijn eigen geboorteplek - ook al is dat Terwispel? Eigenlijk staat Jongstra nergens. Letterlijk. Met Multatuli zegt hij: ‘Bestaan is: *anders worden*.’

*Bart Vervaeck (1958) is hoogleraar Literatuurwetenschap en Nederlandse letterkunde aan de Vrije Universiteit Brussel, redacteur van* Dietsche Warande & Belfort *en literatuurmedewerker van* De Tijd. *Hij publiceerde* Het postmodernisme in de Nederlandse en de Vlaamse roman *(1999) en, samen met Luc Herman*, Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse *(2001)*

Werken langs een omweg. Ik heb het idee dat al die schilderijtjes, litho's, lino's, foto's en gravures - en wat er allemaal prijkt op schoorsteenmantel en vensterbank aan beeldjes, bordjes, potjes en doosjes, met inbegrip van vreemde vrouw met status en twee tandartsbruggen op een foto, en een gipsafgietsel van mijn gebit - op een of andere manier een beeld vormen van wie ik ben (Uit ongepubliceerd essay)

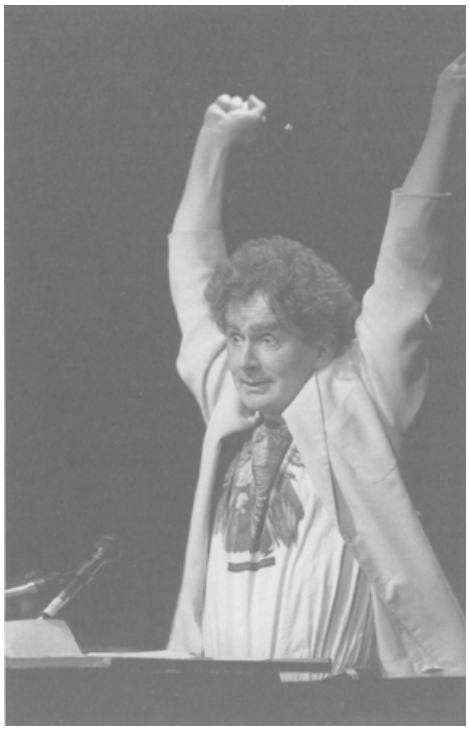


foto Gerrit Serné

**Arnold Heumakers**

## *Cusanus, Jongstra en de geleerde onwetendheid*

**W**as ik Atte Jongstra geweest, dan zou ik over Nicolaas van Cusa, ook wei Cusanus geheten (1401-1464), vast met iets anders zijn begonnen.

Bijvoorbeeld met de raadselachtige ‘moord van Ennenberg’, waarbij vijftig gewapende mannen in een hinderlaag werden gelokt en gedood. De mannen behoorden toe aan de abdis Verena von Stuben, met wie Cusanus als bisschop van Brixen (later werd hij door zijn vriend Pius II ook nog benoemd tot kardinaal) in een venijnig conflict was verwikkeld. Hoewel nooit met zekerheid is vastgesteld dat de bisschop achter de moord zat, kwam deze hem wel erg goed uit.

Of ik zou zijn begonnen met het sterfbed van Cusanus, toen hij met de beroemde arts en geograaf Toscanelli (die later met Columbus correspondeerde over de westelijke route naar Indië) lange gesprekken zou hebben gevoerd, die wellicht hebben bijgedragen aan de ontdekking van Amerika - ware het niet dat Harry Mulisch daarover al heeft geschreven, in een van de vele passages gewijd aan ‘deze dierbare kardinaal, wiens leven al geruime tijd het mijne begeleidt’ (*De compositie van de wereld 52*), die zijn oeuvre rijk is. Maar er is maar één Atte Jongstra en ik ben het niet.

Daarom begin ik met de *docta ignorantia*, naar de titel van Cusanus' in 1440 voltooide hoofdwerk, de ‘geleerde onwetendheid’ die de mens ten deel valt zodra hij zich serieus met God inlaat. Van God zelf weten we niets, Zijn waarheid gaat het menselijke kennisvermogen te boven, maar we kunnen wel werk maken van deze onwetendheid. Hoe geleerder we worden, hoe meer kennis we verzamelen, des te krachtiger zal onze onwetendheid op dit cruciale punt tot ons doordringen. Ook de onwetendheid heeft baat bij een vasthoudende inspanning van de geest.

Cusanus staat onder meer bekend om zijn visionaire ideeën over het heelal, die vooruit lijken te lopen op de grote omwenteling in de astronomie van de zestiende en de zeventiende eeuw. Hij bespreekt de pluraliteit der werelden, inclusief het waarschijnlijke bestaan van *aliens*. Hij toont aan dat de aarde niet het centrum van de wereld is en dat zij beweegt, ook al merken we daar niets van (maar beweging is per definitie relatief, legt Cusanus uit, we merken pas dat we bewegen dankzij het contrast met een extern vast punt; iemand die in een boot vaart, beseft niet dat hij beweegt als hij de oever niet kan zien en geen weet heeft van de stroming van de rivier). Hij ontkent überhaupt dat de wereld een vast centrum heeft; het centrum van de wereld is overal en valt samen met zijn omtrek, wat een andere manier is om te zeg-

gen dat de wereld ook geen omtrek heeft, al gaat hij nog net niet zo ver om de wereld zelf oneindig te noemen. Want oneindig, dat is alleen God.

Om God is het Cusanus steeds te doen bij deze op zijn zachtst gezegd frappante speculaties, niet om astronomie. Van de wereld (en in dit geval ook van de astronomie) maakt hij gebruik om dichter bij God te komen. De zintuiglijke wereld is voor hem een symbolisch beeld van God, en vooral geldt dat voor de minst aan corruptie en verandering onderhevige verschijningsvormen van die wereld: de wiskundige tekens. In *De docta ignorantia* wemelt het dan ook van de wiskundige speculaties, die hetzelfde doel dienen als de astronomische: ze moeten de mens dichter bij God brengen. Niet door God in mathematische formules te vangen, dat zou onmogelijk zijn, maar door de mens juist te verbluffen met hun antinomieën, hun schijnbaar onoplosbare contradicties.

Telkens opnieuw zoekt Cusanus ze op - vanuit het rotsvaste geloof dat ze alleen in God wél opgelost zijn. God is voor hem het samenvallen van centrum en omtrek, van maximum en minimum, of meer principieel gesteld: God is de *coincidentia oppositorum*, het samenvallen der tegendelen, en daarom voor het eindige menselijke verstand nooit te bevatten. Hier zien we de 'geleerde onwetendheid' volop aan het werk. *Operum Dei nulla est ratio*, schrijft Cusanus in een van zijn vele andere geschriften (waaronder, allicht, ook een traktaat over de kwadratuur van de cirkel). God doet niet aan rede of logica, wat gezien de oneindigheid van Zijn scheppingskracht het zicht opent op een adembenemend universum waarin *alles* mogelijk is. Cusanus slaagt er glansrijk in om dít te weten, maar daarna houdt het op: de exacte kennis van God en Zijn waarheid blijft buiten bereik. Zelf vergelijkt hij het met een polygoon oftewel een veelhoek binnen een cirkel: ook al vermeerder je het aantal hoeken tot in het oneindige, nooit zal de polygoon samenvallen met de cirkel.

Cusanus past in een lange traditie van intuïtief, fantasievol denken, dat zich niet bij voorbaat laat beperken door de aristotelische logica, maar voor het raadsel van het Absolute andere, sluikse wegen zoekt. Er is geen reden om te twijfelen aan de degelijkheid van zijn geloof, maar zijn eerbied voor de majesteit van God geeft hem een plaats binnen de zogeheten 'negatieve theologie', een denkrichting die ervan uit gaat dat een positieve definitie van God onmogelijk is en die een aanvang neemt in de vijfde- of zesde-eeuwse geschriften van Pseudo-Dionysius de Areopagiet. Zijn wiskundige belangstelling maakt hem tot een erfgenaam van Pythagoras en Plato, zijn mysticisme tot een geestverwant van Meister Eckhart. Hoewel hij na zijn dood goeddeels werd vergeten, heeft hij de nodige indruk gemaakt op Giordano Bruno, op Leibniz, op Schelling, en sinds de Romantiek kunnen zijn sporen hier en daar in de moderne literatuur worden teruggevonden. In elk geval

bij Harry Mulisch, zoals we al hebben gezien, en ook, zoals we nog zullen zien, bij Atte Jongstra.

***

Wie het werk van Jongstra leest, kan het moeilijk ontgaan dat de schrijver gefascineerd moet zijn door religie en theologie. De zondagse preek, het verheven bijbelwoord, de hang naar uiteindelijke verlossing - zelden worden we er *niet* aan herinnerd. In zijn boeken zijn oude kerkvaders (voorop Augustinus) geen onbekenden en bizarre verhalen over heiligen, zowel martelaren als belijders, worden zelden uit de weg gegaan. Niet toevallig stelde Jongstra in 1997, toen de Boekenweek in het teken van 'God' stond, een 'nieuw christelijk lexicon' samen, getiteld *De hele santenkraam*. Dat hij, vermomd als dominee H.S. van Terwispel, in een Woord Vooraf als bezwaar aanvoert dat de auteur zich schuldig maakt aan 'ontheiliging' en 'profanatie', en dat het lexicon 'de getuigenis [is] van een bevlekte ziel, die de dingen eruit heeft geslingerd om ervan af te zijn', maakt uiteraard geen enkel verschil. (HS 11)

Van een godsdienstige jeugd is voor zover ik weet geen sprake geweest. Dus rancune, wrok en nostalgie (zoals bij respectievelijk Jan Wolkers, Maarten 't Hart en Frans Kellendonk) zijn in het geval van Jongstra niet aan de orde. Evenmin hoeft gevreesd te worden voor een late bekering, getuige de spot waarmee de katholieke zeloot Jan Willem (moeiteloos te herkennen als collega Willem Jan Otten) wordt overladen in Jongstra's meest recente roman *De tegenhanger*. Wat heeft die fascinatie voor religie en theologie, zij het vrijwel uitsluitend van christelijke signatuur, dan te betekenen?

Al in *De psychologie van de zwavel* lezen we: 'Voor kerkdiensten, oudtestamentische preken over hel en verdoemenis in het bijzonder, had ik altijd een grote voorliefde gekoesterd. De gloeiende bewoordingen, de beeldende advocatuur van de zuiverheid' (PZ 201). En in hetzelfde verhaal uit deze debuutbundel zien we hoe Jongstra's alterego (ook al Van Terwispel geheten) een langs wonderbaarlijke weg gekrompen 'nogal beduimeld religieus werk met tweekoloms tekst' verorbert: 'Het smaakte heerlijk, maar woog inderdaad zwaar op de maag'. Op de vraag wat er na het doorslikken van dit bijbeltje dient te gebeuren, krijgt hij als antwoord: 'Spreken natuurlijk [...] Begreep je dat nog niet?' (PZ 202)

Natuurlijk, hoe zouden we het over het hoofd kunnen zien. 'In den beginne was het Woord' - deze eerste regel van het Johannes-evangelie wordt door Jongstra meer dan eens aangehaald. De fascinatie voor religie en theologie heeft alles met het Woord, en dus met literatuur te maken. Ook literatuur bestaat uitsluitend dankzij het Woord, of liever: dankzij woorden. Toch gaat

de overeenkomst niet veel verder dan een gelijkenis. Het is niet zo dat bij Jongstra de literatuur, zoals zo vaak wordt gezegd, de religie vervangt. Omdat het verleden nooit werd gedomineerd door het geloof, valt er immers niets te vervangen.

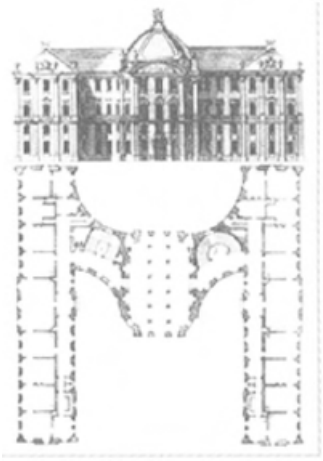
'Naar Cornwall voor frisse indrukken' (Uit *De psychologie van de Zwavel*, 1989) De auteur voor de Gospelroom te Penzance

In *Het huis M*. schrijft Jongstra over de wetenschap, dat zij ooit ervan uitging dat alles gekend zou kunnen worden: 'Geef ons wat tijd, zeiden de wetenschappers, op een mooi moment weten we er alles van'. Het gevolg zou zijn: een eenduidige werkelijkheid, voor iedereen dezelfde. Maar dat gevolg is, evenals die verhoopte volledige kennis, nooit gekomen, zodat er nu een 'probleem met de werkelijkheid' zou zijn ontstaan. Iedereen ziet de dingen anders en de woorden schieten hopeloos tekort om ze te benoemen. De taal is 'losgeslagen' en alle 'ijkpunten' ontbreken, zo luidt een veel gehoorde klacht. Bij monde van zijn alterego Murk van M. schaart Jongstra zich uitdrukkelijk *niet* in de rij der klagers. Alle klachten over de ongrijpbaarheid van de werkelijkheid zijn volgens hem slechts 'een erfenis uit de jaren waarin de werkelijk nog simpel leek' (M 109-110).

Hetzelfde zou je kunnen zeggen over degenen die klagen over de teloorgang van het Woord als gevolg van secularisatie en ontkerstening. Sindsdien moet de taal het stellen zonder goddelijke garantie; de betekenis van de woorden heeft aan betrouwbaarheid ingeboet, omdat het conventionele en dus willekeurige karakter ervan aan het licht is getreden. Maar ook dat levert alleen een 'probleem' op voor wie tevoren in die goddelijke garantie heeft geloofd. Met het verlaten van de wetenschappelijke pretentie van alwetendheid en met het verdwijnen van het goddelijke Woord kunnen taal en werkelijkheid

elkaar eindelijk (en misschien zelfs wel voor het eerst) recht in de ogen zien. Alleen in dit opzicht heeft het zin om de literatuur op te vatten als een vervanging van de religie. Want voor Jongstra blijkt de literatuur wel dé manier te zijn om zich met de werkelijkheid te verstaan, inclusief alle onbetrouwbaarheid, alle dubbelzinnigheden en alle mogelijkheden die daarbij horen. In feite is de werkelijkheid nooit een simpel gegeven geweest. Vandaar de behoefte aan religie en theologie en vandaar die overspannen wetenschappelijke pretenties van weleer: ze dienden om de werkelijkheid althans een *schijn* van overzichtelijkheid te geven. Als zodanig waren religie, theologie en wetenschap altijd al een vorm van literatuur. Maar nadat deze pogingen zijn doorzien als wat ze zijn, is de werkelijkheid niet in een ‘probleem’ (inclusief de suggestie van een mogelijke ‘oplossing’) veranderd. De chaotische ongrijpbaarheid van de werkelijkheid is niets anders dan haar normale toestand.

Hoe daarmee om te gaan?



Op dit punt loont het de moeite Cusanus te hulp te roepen. Volgens zijn *docta ignorantia* was het onmogelijk God volledig te doorgronden. Maar daaruit volgt nog niet dat de mens ook geen moeite zou hoeven te doen om dat toch te proberen. Op dezelfde manier lukt het niemand met betrekking tot de werkelijkheid om de chaos de chaos te laten. De drang naar kennis en inzicht, het verlangen naar loutering en verlossing zit bij wijze van spreken in onze genen. Van Cusanus kunnen we leren dat we onze inspanningen niet zozeer op het weten, maar op de onwetendheid dienen te richten. Al blijft er natuurlijk wel een essentieel verschil, en in zoverre gaat ook de overeenkomst tussen Cusanus' negatieve theologie en Jongstra's postmoderne schrijven de gelijkenis niet te buiten: wat bij de eerste een ondoorgrondelijke *Deus absconditus* is, is bij de laatste het chaotische, overweldigende, nooit volledig te bevatten geheel van de werkelijkheid.

Wat te doen?

Als het geheel zich onttrekt, dan moet men zich richten op de delen, in de hoop zo verder te komen. Ziedaar de weg die Jongstra heeft gekozen in romans als *Groente* en *Het huis M*. en in de verhalen van *Cicerone*. Het sleutelwoord luidt: zelfbeperking. Concentreer je op een detail, een aspect, een deel, en misschien licht daarin - als *pars pro toto* of als de spiegeling van *micro* - en *macrokosmos* - een moment het geheel op. Dat is tenminste de opzet, of het werkelijk gebeurt staat allerminst bij voorbaat vast.

Welk detail, welk aspect, welk deel gekozen wordt, maakt niet uit. In principe is alles geschikt om te dienen als toegangspoortje tot het grote geheel. Wat dit betreft vertoont de werkelijkheid hetzelfde aanschijn als het universum van Cusanus. In een wereld zonder centrum en zonder omtrek kun je overal beginnen. Elk punt kan dienen als potentieel centrum, of beter

gezegd als uitgangspunt om op weg te gaan, zonder precies te weten waar je uit zult komen. Zonder hoop, hoe bescheiden ook verwoord, is Jongstras verteller niet. ‘Als men maar lang genoeg over hetzelfde doorpraat, begint er iets van kennis te dagen, een vaag besef dat men weet waarover gesproken wordt’, lezen we in *Groente* (G 96).

Wat er precies gezegd wordt, is dus van ondergeschikt belang: alles is in principe even belangrijk, zolang het maar samenhang vertoont. En die samenhang komt vanzelf, aangezien alles afkomstig uit het brein oftewel het geheugen van een en dezelfde spreker. Daarom kan Jongstra een op het eerste gezicht bizarre en onsamenhangende roman als *Groente*, waarin vooral sprake is van kappertjes, rabarber, tuinbonen, pompoenen, brussels lof en schorseneren, met recht ‘autobiografisch’ noemen. Ook wanneer iemand zich bewust op slechts één deelaspect richt, lukt het hem niet om buiten zijn eigen grenzen te treden.

Het grote nadeel daarvan is uiteraard dat de sprong van deel naar geheel vrijwel onmogelijk dreigt te worden. Jongstra's verteller is zich daar heel goed van bewust - luister naar wat hij in *Groente* vertelt over zijn pogingen om een ‘groente-encyclopedie’ samen te stellen: ‘Ik had een klein aantal hoofdstukken geschreven, toen ik moest constateren dat er wel visie was, maar slechts op de wereld voor zover die in mijn hoofd paste. Het meeste was puur autobiografisch. Er lagen korte essays, daarvan was de schriftuur veel te persoonlijk. Andere stukken somden op zonder voldoende naar mijn ordenende hand te willen luisteren. Weerbarstig materiaal allerwegen, zonder veel systematiek. Het ging over groente, dat wil zeggen meestal. Ik vroeg me af of ik me niet te veel vereenzelvigde met het specialisme dat me nu eenmaal was toegevallen’.

Kortom, het project blijkt volkomen uit de hand te zijn gelopen - totdat je je realiseert dat het in feite om de roman gaat die je op datzelfde moment aan het lezen bent. *Groente* heeft inderdaad veel van een ontsporende encyclopedie, met grote lappen autobiografie in de tekst en een overvloed aan ogenschijnlijk willekeurige wetenswaardigheden. Van de oorspronkelijke opzet komt niet veel terecht. De roman was begonnen met de vraag: ‘Hoe reis je van alfa naar omega?’ Iets wat zou moeten kunnen dankzij de concentratie op één letter en één woord (groente), binnen de veilige overzichtelijkheid van de moestuin. Eenmaal onderweg bleek de zaak echter niet in de hand te houden, en dan lezen we: ‘Van deel naar het geheel, dat - toch weer! - in de moestuin naar niets en nergens zou verglijden’ (G 162).

Ook het gekozen deel is al te veel, te overweldigend, het groeit de verteller boven het hoofd, of hij heeft zich er inderdaad te zeer mee vereenzelvigd - letterlijk, aangezien hij op de laatste bladzijden blijkt te zijn veranderd in een Arcimboldo-achtig groentenmannetje. Dát staart hem aan in de spiegel,

terwijl de beoogde heldere weerspiegeling van het geheel uitblijft. De ‘bewasemde’ ruiten en spiegels, die zo vaak in de roman ter sprake komen, willen maar niet transparant worden.

Maar daarmee is niet alles gezegd. Want je hoeft niet eens over zo heel veel gevoel voor dialectiek te beschikken om in te zien dat zij juist dáárin het evenmin transparante geheel weerspiegelen - op een negatieve manier, die onmiskenbaar aan de ‘negatieve theologie’ van Cusanus' *docta ignorantia* doet denken. De falende inspanning suggereert onwillekeurig iets van het gemankeerde geheel, net zoals de majesteit van God zich pas werkelijk kan doen gevoelen nadat alle pogingen om die majesteit te bevatten op niets zijn uitgelopen.

***

In de verhalenbundel *Cicerone* zien we ‘encyclopedische’ vertellers volgens hetzelfde procédé als in *Groente* (de concentratie op het deel om zo aan het geheel te raken) bezig met handschoenen, met postzegels, met vissen. Dit alles overeenkomstig het principe, met dank aan Descartes: ik verzamel (de diepere betekenis van *cogitare*, aldus Jongstra) dus ik ben, of anders gezegd: ik ben wat ik verzamel. In de verhalen krijgen we te zien wat er zoal verzameld is, waarbij de schrijver of verteller optreedt als gids oftewel ‘cicerone’ in zijn eigen innerlijke ‘warenhuis’.

De hang naar het absolute, het streven om via het deel tot het geheel te komen, lijkt in deze verhalenbundel (het genre leidt al vanzelf tot fragmentatie) enigszins naar de achtergrond verdwenen, ten gunste van de ‘autobiografie’. Maar daarover hoeft niemand zich te verbazen.

Jongstra is geen filosoof, laat staan een theoloog, ook al leent hij *sans gêne* ideeën, methoden en principes bij filosofie, bij theologie en bij welke andere discipline ook. Jongstra is allereerst een schrijver. De dwingende noodzaak van consistentie of systematiek doet zich bij hem niet voor. Integendeel, als schrijver laat hij zich soms graag door de vloed van zijn woorden meespoelen, ondertussen genietend van hun klank en vorm. ‘De beelden nemen de macht over’, lezen we in *Cicerone*, ‘En als je je de dingen herinnert zoals ik dat hier doe, raak je helemaal de macht over het stuur kwijt. De taal eist ook het een en ander’ (C 177). In *Het huis M*. bekent Murk van M.: ‘Woorden kunnen smaken, ik lik mijn lippen er soms bij af en vergeet dat ze ook nog iets van samenhang moeten vertonen’ (M 54).

Zodra de beelden of de taal de macht overnemen, verandert de schrijver in een maniak die zich nog slechts verlustigt aan wat hij hoort of proeft. Verzaligd gaat hij in de tekst kopje onder en de lezer kan op zulke momenten maar het best met hem mee gaan, zonder tegensputteren, want dat laat-

ste heeft toch geen zin. In een wereld zonder centrum en omtrek bestaat er ook geen reden om je niet aan een dergelijk wellustig dwalen over te geven. Merkwaardig is eerder de hang naar systematiek en orde, die ondanks al het dwalen zelden ontbreekt. Sinds *Cicerone* heeft ook deze hang een tijdlang maniakale trekken gekregen, getuige Jongstras ambitie om het merendeel van zijn reeds geschreven en nog te schrijven boeken onder te brengen in een 'Modern Geheugenlexicon'.

Op deze manier zou pas echt ernst gemaakt kunnen worden met de in *Groente* aangekondigde gang 'van alfa naar omega'. De orde van het lexicon, met zijn alfabetische rangschikking, zal Jongstra vooral hebben aangesproken vanwege het *formele* karakter ervan. De chaos krijgt een vorm opgedrukt, zonder dat zij als zodanig wordt ontkend of teniet gedaan. Want de chaos is tevens het raadsel, dat niet kan en mag worden opgelost, omdat zo'n oplossing per definitie een vorm van zelfbedrog zou zijn, een terugval in religie en theologie. Zelfs de chaoswiskunde die een heel eind belooft te komen, stuit in laatste instantie op een afgrond: de 'lege diepte' die de Amerikaanse kunstenaar Robert Smithson aantreft in een zeer symbolische, want zogenaamd als centrum van de wereld fungerende, porseleinen bloemkool (G 99).

In hetzelfde licht zie ik Jongstra's sympathie voor de retorica en voor de daartoe behorende geheugenkunst, een eveneens formele methode om alle opgedane kennis en ervaring vast te houden door ze te ordenen. Retorica en geheugenkunst spelen al een rol in *Groente in Cicerone* (opvallend vaak zijn 'sprekers' in de weer met het afgrazen van hun 'geheugen'), maar beide komen op magistrale wijze samen in *Het huis M.*, als de 'oude fundamenten' die nog heel bruikbaar blijken te zijn om dit literaire bouwsel te dragen en een schijn van orde te geven.

Het Huis M., als 'beeldspraak' en als 'gebouw', heeft een soortgelijke functie als de moestuin in *Groente:* het fungeert als het soepele kader voor een geconcentreerde, partiële versie van het zelf nooit in te kaderen geheel. 'Dat is het voordeel als je een huis als M. kiest', zegt Murk van M., 'een amalgaam van vormen, één reusachtig spel van regel en uitzondering, een schitterende combinatie van inzicht en onbegrip omtrent een chaos die er in haar geheel, gek genoeg, heel bedrieglijk als overwogen lijnenspel uit kan zien' (M 145). Alle aandacht in deze roman (waarvan de plot is geleend van het detectiveverhaal) gaat uit naar de letter M, van memoria, memoires, Mnemosyne (de moeder van de Muzen en de patrones van de herinnering). Het zou me dan ook niet verbazen, al is het niet eenvoudig daarover uitsluitsel te krijgen, als zij (Mnemosyne) in werkelijkheid het vrouwenlijk is, dat verteller Murk van M. aantreft in de 'rode kamer' van het - uiteraard M-vormige - huis. In elk geval zou dat verklaren waarom dit lijk nu eens verdwijnt en dan weer

levend opduikt: ook het geheugen heeft zijn ups en downs, zijn hiaten en zijn fiasco's, zonder dat we in staat zijn het volledig te beheersen.

In dit boek, dat als detective niet minder ontspoort dan *Groente* als encyclopedie, gaat het vooral om de ontelbare mogelijkheden, al dan niet gerealiseerd, die het geheel van de werkelijkheid bevat. Het geheugen waaruit alles voortkomt is ‘een grote buiteling van mogelijkheden’, lezen we (M 136). De ontsporende detectivevorm onderstreept dat nog eens, wederom op een negatieve manier, want terwijl in een detective alle mogelijkheden plegen te worden teruggebracht tot één onbetwiste dader, gebeurt in *Het huis M*. precies het omgekeerde. Niet alleen passeert een hele stoet verdachten de revue, zonder dat iemand definitief als dader wordt aangewezen, ook blijkt tegen het eind dat de politie (die toch tot taak heeft misdrijven tot een eenduidige oplossing te brengen) volledig in de greep van de mogelijkheden en van de *virtual reality* is geraakt. Met als gevolg dat uiteindelijk iedereen ‘schuldig’ is, inclusief de lezer die op eigen houtje enige orde in de chaos probeert te brengen.

Om deze bonte kakofonie van mogelijkheden en onmogelijkheden, drempelsituaties en grensoverschrijdingen, voortgebracht door een ongelofelijk vruchtbaar, welhaast moederlijk te noemen (het woord begint tenslotte ook met een *m*) geheugen, is het Jongstra te doen.

Zijn roman beantwoordt voorbeeldig aan het ‘realisme’, zoals dat wordt gedefinieerd in de essaybundel *Familieportret* (1996). Men moet daarbij niet denken aan het nabootsende of mimetische realisme van negentiende-eeuw-se auteurs als Balzac, Dickens of Zola. Jongstra's realisme neemt een voorbeeld aan schrijvende ‘voorvaderen’ als Sterne, Multatuli en Montaigne. Zij zijn, zo lezen we in het voorwoord, ‘op zoek naar de kern van de (hun) wereld. Voor minder doen ze het niet, ze schrijven het liefst over “Alles”. Dat ze daarbij hun toevlucht moeten nemen tot regels over het “Niets”, is een vanzelfsprekendheid die hen hier en daar zelfs in de lach doet schieten’ (F 10).

Mogen we hier niet opnieuw Cusanus begroeten? Ik zou zeggen van wel. Diens *docta ignorantia* lijkt een even fraaie als bondige aanduiding van Jongstra's realisme, dat in hetzelfde voorwoord blijkt te moeten leiden tot een zeer subliem (‘het schemergebied tussen angst en verrukking’) ogend mysticisme, terwijl Cusanus' *coincidentia oppositorum* precies lijkt benoemen wat van dit realisme het doelwit vormt, namelijk ‘een wereld waarin niets tegelijk alles is en omgekeerd’ (F 11).

***

Jongstra grijpt zijn eigen opvatting van realisme aan als argument tegen de

gedachte dat voor zijn voorvaderen ‘de literatuur alles was’. Zo'n ongevraagde verdediging stemt wantrouwig. Kennelijk voelt de schrijver zelf nattigheid, en inderdaad, het realisme waarvoor in *Familieportret* een welsprekende en veelzijdige lans wordt gebroken, maakt op mij een wel zeer literaire indruk. Buiten de bladzijden van het boek zou het moeilijk kunnen overleven. Niet omdat daar een gebrek aan mogelijkheden zou bestaan, integendeel, maar omdat in het buitenliteraire leven onherroepelijk moet worden gekozen. Alleen de begrenzing van de literatuur staat de gelijktijdigheid van een schier oneindig aantal mogelijkheden toe, op voorwaarde tenminste dat je in staat en bereid zou zijn de literatuur als zodanig te onttrekken aan de greep van de geschiedenis.

Of dat laatste kan, is een vraag die algauw tot andere vragen leidt. Om een voorbeeld te geven: heeft een meesterwerk uit een ver verleden, dat nog altijd gelezen wordt, zich losgemaakt van de geschiedenis - of blijft het er toch nog deel van uitmaken, omdat het altijd op een historisch bepaalde manier zal worden gelezen?

Gelukkig hoef ik hier nu niet op in te gaan, omdat Jongstra er in *Het huis M*. van overtuigd lijkt te zijn, dat de literatuur zich inderdaad aan de geschiedenis kan onttrekken. In elk geval vindt zijn verteller dat zoiets wenselijk is. Het huis M., het onuitputtelijke geheugenpaleis, heet er te getuigen van de ‘rust’ van de ‘karavaan’ (in deze roman het beeld voor de immer voortgaande geschiedenis), en niet toevallig wordt ons voorgehouden: ‘Van vooruitzien wordt men ongelukkig. Het beperkt het bestaan tot het overwegen van de mogelijkheden die zullen worden benut, in plaats van het mogelijke in zijn breedste spectrum in een historisch perspectief te plaatsen’ (M 28, 346). Hier wordt, uit naam van wat in de essaybundel *Familieportret* ‘realisme’ zal gaan heten, de actieve deelname aan de geschiedenis met haar noodzakelijke beperking van mogelijkheden afgewezen als een betreurenswaardige verarming.

Denk ook nog even aan de geheugenkunst, die in *Het huis M*. zo'n kapitale rol speelt. Alles wat zich in het geheugen bevindt, is per definitie achter de rug. In het bovengeciteerde fragment is er dan ook sprake van om het mogelijke ‘in een historisch perspectief’ te plaatsen. De eenheid van de roman, die een negatieve, tegenstrijdige weerspiegeling van het zelf onvatbare geheel mogelijk maakt, bestaat bij de gratie van de terugblik. De literatuur, met andere woorden, kent geen toekomst, en daardoor is zij in zichzelf besloten. Natuurlijk is het ook mij bekend dat literatuur en leven niet hetzelfde zijn. Maar een literatuur waaruit de toekomst zo nadrukkelijk wordt buitengesloten en die op grond van haar strikt ‘autobiografische’ perspectief bijna iets solipsistisch krijgt, wordt bedreigd door steriliteit en vrijblijvendheid, alle humor en virtuositeit ten spijt. Dat Jongstra zich hiervan bewust is, meen ik

te mogen afleiden uit *Familieportret*, waarin hij de literatuur een ‘spel’ noemt, ‘een van de oudste aandriften van de mens’, om daaraan toe te voegen: ‘Maar het mag geen spelletje worden’ (F 212). Bij een vóór alles speels auteur als Jongstra is dat niet een vrijblijvende toevoeging, maar een die verplichtingen met zich meebrengt: hoe ervoor te zorgen dat het spel géén spelletje wordt?

Om te beginnen zal moeten worden vastgesteld waarin het verschil kan schuilen. Jongstra's oeuvre maakt duidelijk waar hij het zelf zoekt: in de spanning tussen literatuur en leven. Vanzelfsprekend bestaat die spanning voor de lezer uitsluitend binnen de tekst (hoe zou het anders kunnen, zonder de literatuur los te laten), maar daar is het deze spanning die het verschil tussen spel en spelletje uitmaakt. In het eerste geval staat er altijd iets onherroepelijks op het spel, in het tweede geval niet.

Dat mag cryptisch klinken, maar wat ik bedoel, wat er eigenlijk altijd op het spel staat, dat is iets waar Cusanus - althans voor zover wij weten - nu eens geen last van had: de wereldlijke liefde. Het tegenwicht tegen de in zichzelf besloten literatuur (die het gevaar in zich draagt niet meer te zijn dan een ‘spelletje’) dient zich bij Jongstra vrijwel steeds aan in de gedaante van een vrouw.

Al in *De psychologie van de zwavel* is het een zekere Paula die de met andermans teksten spelende scepticus Henk van Terwispel verwijt, dat zijn mystificaties en zijn twijfel enkel dienen om zichzelf ‘buiten schot’ te houden (PZ 114). In het titelverhaal van de bundel maakt een zwangere vriendin inbreuk op Van Terwispels verliteratuurde leven. Maar dat blijkt hij nog net te kunnen opvangen binnen het besloten literaire bestek, door het aangekondigde kind te begroeten als ‘een nieuw personage’ (PZ 172). Ook in *Groente* en *Het huis M*. lukt het Jongstra om de vrouw en de liefde betrekkelijk moeiteloos op te nemen in het literaire spel - of spelletje. In *Groente* als de ideale, achter ‘bewasemde’ ruiten verborgen Clare, Clara of Klara, met haar bedrieglijke, want louter nominale helderheid tevens een tartend symbool voor het nooit transparant te krijgen geheel; in *Het huis M*. als de vermoorde, nu eens verdwenen, dan weer herrijzende en in bed ontvangende freule M. oftewel Mnemosyne.

***

Een heel andere situatie komen we pas tegen in de roman *Hudigers Hooglied*, al wordt de verandering reeds aangekondigd in zijn voorganger *Disgenoten*. Daar krijgt de verteller (die aan de lezer wordt voorgesteld als een bekwaam en veelzijdig ‘spreker’) van zijn ‘chef’ het welgemeende advies om in het vervolg ‘wat meer vanuit persoonlijke ervaring te spreken’ (D 14). In *Hudigers*

*Hooglied* lijkt Jongstra dit advies te hebben opgevolgd, met als resultaat een op het eerste gezicht drastische koerswijziging ten aanzien van het vroegere werk.

Hoofdpersoon en verteller Hudiger doet geen enkele poging om zichzelf ‘buiten schot’ te houden. Integendeel, we leren hem met al zijn verlangens, zwakheden en frustraties kennen. Maar dat is niet het enige verschil. Ook is hij uitdrukkelijk géén geheugenkunstenaar, want van zichzelf zegt hij: ‘Ik leef naar de toekomst’ (HH 132). En hoewel ook hij een echte ‘spreker’ blijkt te zijn, stuit hij nu op een tegenstem die hem zonder pardon een ‘kletskous’ noemt, en die erop wijst over hoe weinig zelfkennis hij beschikt: ‘Je hebt geen idee hoe je op anderen overkomt’ - voor een retoricus een niet geringe handicap (HH 27-28).

Deze tegenstem is afkomstig van Hudigers geliefde echtgenote Rosa, met wie hij in de Franse Morvan een buitenhuisje heeft. Voor haar zingt hij zijn ‘hooglied’. Maar hoe groot zijn verering ook is, Rosa wijkt bepaald af van de ideale geliefden (ijl, vluchtig en meestal onbereikbaar) naar wie de voorkeur van Jongstra's vroegere helden placht uit te gaan. Deze Rosa, compleet met doornen, is een zeer aanwezige vrouw van vlees en bloed, die ‘nauwe betrekkingen met de werkelijkheid’ onderhoudt, aldus Hudiger (HH 41). In de gedaante van haar nuchtere, aardse persoonlijkheid komt een heel ander realisme te staan tegenover de idealistische, hoogdravende ambities van Hudiger.

Toch zorgen juist die ambities ook nog voor een verbinding met het alomvattende, welhaast mystieke ‘realisme’ van het vroegere werk. Want met Rosa als het centrale object van zijn verlangens, slaagt Hudiger er eveneens in ‘niets’ met ‘alles’ te verbinden, en omgekeerd. Wanneer zij hem vraagt wat hij eigenlijk van haar wil, luidt het antwoord in eerste instantie: ‘Niets’. Maar dat ‘niets’ blijkt tenslotte toch ook ‘alles’ te zijn, een eeuwige, tijdloze, met recht ‘mystiek’ te noemen liefde (HH 135, 140). Wat Hudiger wil, is immers niets minder dan in Rosa ‘verdwijnen’, opgaan in zijn geliefde, wat zou neerkomen op een totale eenwording oftewel een herstel van de primordiale eenheid der geliefden, waarover Plato in het *Symposium* spreekt (HH 34-5, 127). De ‘toekomst’ waar Hudiger naar zegt te leven, de begeerde eenwording met Rosa, moet in wezen hetzelfde bewerkstelligen als de nadruk op het geheugen in *Het huis M.*: een ontsnapping aan de tijd, aan de eindigheid en aan de geschiedenis.

Hoewel *Hudigers hooglied* in een heel ander register geschreven is dan zijn voorgangers, blijkt er dus toch meer continuïteit te zijn dan zich aanvankelijk liet aanzien. Bij alle variatie vertoont Jongstra's oeuvre een fundamentele samenhang, al moet je daarvoor soms even onder het oppervlak kijken. Die samenhang blijkt eveneens uit zijn meest recente roman *De tegenhanger*,

waarin Jongstra een krachtige accolade plaatst bij alles wat hij tot dusver geschreven heeft en tegelijkertijd laat zien dat alles altijd ook weer opnieuw kan en moet beginnen.

Dit is niet de plek om uitvoerig op *De tegenhanger* in te gaan, al zou deze roman met zijn vele thema's en motieven dat beslist verdienen. Het is hier voldoende om te wijzen op de overeenkomst met Dante's *Divina Commedia*, die de tocht door het leven van de hoofdpersoon (net als de schrijver 'Jongstra' geheten) structureert en vormgeeft, zij het niet als een letterlijke imitatie. Het belangrijkste verschil komt erop neer dat het einddoel bij Jongstra niet de hemelse zaligheid is (vandaar de spot voor de katholieke zeloot Jan Willem; deze onderstreept het verschil met Dante's katholieke meesterwerk), maar het 'karakter' dat Jongstra nodig denkt te hebben om zijn weggelopen geliefde Mary terug te winnen.

Dat dit laatste niet lukt, maakt duidelijk dat Jongstra (de held, maar misschien ook de schrijver) opnieuw een te hoog gegrepen doel nastreeft. Een doel dat op een simpel, traditioneel realistisch niveau, wordt belichaamd door Mary, maar dat op een minder traditioneel 'realistisch' niveau wordt gesymboliseerd door de 'stad', waarin Jongstra in het derde, 'paradijselijke' deel van de roman zijn Mary meent te zien. Een stad die onder zijn geëxalteerde blik de trekken aanneemt van het 'Nieuwe Jeruzalem'. Onverhoeds komen we zo weer bij Cusanus terecht, bij diens universum waarvan centrum en omtrek samenvallen en bij diens *coincidentia oppositorum*. Want wat lezen we over deze bijzondere stad, met een plattegrond die gemaakt lijkt 'om te verdwalen', met een instabiele omtrek en zonder duidelijk herkenbaar centrum?

'Een wegennet liet zich niet traceren. Hier en daar was weliswaar een plein zichtbaar, maar de cirkels, bollen, driehoeken, vierkanten, ovalen van de omringende gebouwen was onderling zo strijdig dat er elk moment een gevecht leek te kunnen uitbreken, waarbij puin zou vallen, timpanen en friezen gingen breken, gevels zouden scheuren, met pilaren zou worden gesmeten, en alles terug zou keren tot de chaos van de ruïne. Opkomst en ondergang, glorie hand in hand met een aanstaande teloorgang, de kwetsbaarheid van een dol geworden wensdroom naast een taai eeuwigheidsbesef.. Dat alles maakte van deze spruitende, kristalliserende en juist daarin volmaakt harmonische stad een adembenemend geheel, een klinkende overwinning op de tijd die alles gladstrijkt, het was als een geheugen dat niets vergeet, niets van vroeger en niets van dat wat komen gaat' (T 451-2).

Het lijkt de werkelijkheid zelf wel, maar dan als alomvattend geheel, met inbegrip van verleden en toekomst, niets en alles. Dat Jongstra zijn Mary hiernaartoe niet kan volgen, hoeft niemand te verbazen. Het geheel van de werkelijkheid is namelijk, net als de God van Cusanus, voor het menselijke

bevattingsvermogen ontoegankelijk. Meer dan een ‘geleerde onwetendheid’ zit er niet in. Indirect wordt dat in *De tegenhanger* benadrukt doordat Jongstra uiteindelijk wordt terugverwezen naar de literatuur. ‘Schrijf maar eens op wie je bent’, krijgt hij op een van de laatste bladzijden te horen (T 477). Waarna alles weer opnieuw kan beginnen.

Het blijft - letterlijk en figuurlijk - onbegonnen werk. Een ‘autobiografie’ (want tot het schrijven van wat anders wordt Jongstra op het eind van de roman aangespoord?) moet telkens weer opnieuw worden geschreven. In een wereld zonder centrum en omtrek staat niets vast, ook niet het eigen ik, dat niettemin het enige uitgangspunt is van waaruit die wereld kan worden benaderd. En dus gaan Jongstra en zijn helden telkens op weg, een eindeloze, steeds weer hernomen gang van deel naar geheel, op eigen kracht en aan de hand van voorgangers, terwijl het geheel buiten schot blijft en het raadsel onopgelost.

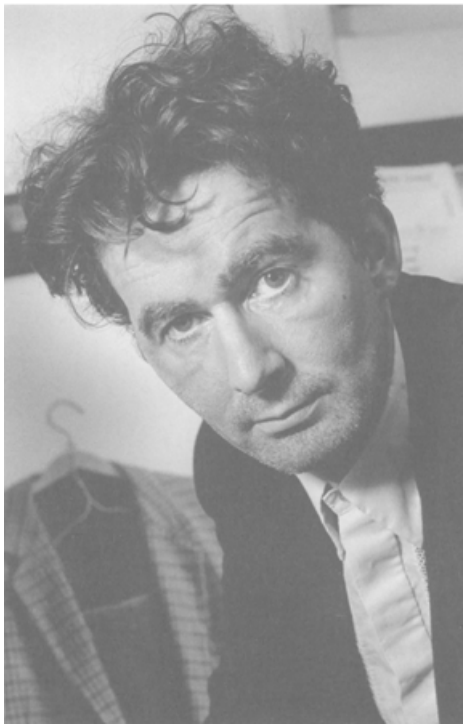
Niets anders viel ook te verwachten, gelet op de beperkingen van de menselijke geest. Daarom nemen we genoegen met de gedachte dat de weg zijn eigen doel is, of zoals het heet in *Familieportret* (waar alle literaire voorvaderen eveneens voortdurend op pad zijn): ‘Het gaat om de tocht zelf’ (F 168). Maar toch, het raadsel mag dan onopgelost blijven, *als raadsel* neemt het wél, hoe meer schrijver en personages zich uitsloven, op steeds indrukwekkender wijze gestalte aan, en dat geeft de tocht of de weg zijn diepste en meest bevredigende zin - precies zoals Cusanus het in zijn *De docta ignorantia* heeft voorgeschreven.

***

Zoveel gelijkgestemdheid werpt een vraag op die ik tot dusver stilzwijgend voor mij uit heb geschoven: heeft Atte Jongstra Cusanus eigenlijk wel gelezen?

Het zou bijna onbegrijpelijk zijn als het niet zo was, zozeer beantwoordt zijn werk aan de belangrijkste kernbegrippen van Cusanus' denken. Daar staat tegenover dat de bisschop van Brixen door Jongstra nergens wordt genoemd, nergens vinden we een letterlijke verwijzing naar de begrippen die ik hier vrijmoedig heb gebruikt als blikopener (of zonodig breekijzer) om enkele verborgen constanten in Jongstra's oeuvre aan het licht te brengen. Aangezien Atte Jongstra nooit te beroerd is om zijn inspiratiebronnen dankbaar als ‘familieleden’ te gedenken, moeten we dus, met pijn in het hart, concluderen dat hij Cusanus nooit gelezen heeft. Zodat ik ook dit essay kan besluiten met een - bescheiden - raadsel.

*Arnold Heumakers (1950) is historicus en literair criticus van NRC Handelsblad. Meest recente publicaties:* De schaduw van de Vooruitgang. Essays *(2003)*



Arno Breekveld (foto Roeland Fossen)

# Ron Elshout
# *Klinkende ikken wegdichten*
# Over (de poëzie van) Arno Breekveld

*hij die de tuin wiedt die hem verbergt?*
*of is dat de echte?*

[Gerrit Kouwenaar, 'Wie is de echte?' uit: *Het blindst van de vlek*]

**I**n Atte Jongstra's verhaal 'In uw handen beveel ik mij aan' (in: *De psychologie van de zwavel*) is de hoofdpersoon een 'ik' die wel iets wegheeft van de schrijver: beiden zijn zij redacteur van een literair tijdschrift (Jongstra staat op de achterkant van het boek geafficheerd als redacteur van *Optima*, zijn alter ego in het verhaal van *Nieuw Kwartaal*) en allebei zijn zij encyclopedische geesten. (Men raadplege Jongstra's werken; zijn alter ego verlangt gedurende een redactievergadering 'kort [te] verdwijnen in de rust van de in mijn verzameling encyclopedieën en naslagwerken bezworen wereld.')

Wanneer de voorzitter informeert of er niet weer eens een stuk van Jongstra's alter ego in *Nieuw Kwartaal* moet, stelt deze voor 'een biografische schets over mijn pseudoniem...' te schrijven. Hij verwacht, zo schrijft hij, niet veel bijval, omdat hij de weerzin van zijn mederedactieleden tegen dit type omkeringen kent: 'De lezer op het verkeerde been zetten, onzekerheid scheppen over je bedoelingen was iets waar ze niet van hielden.' Het idee wordt dan ook 'als onvruchtbaar' en als 'poespas met pseudoniemen' van tafel geveegd en er wordt besloten dat 'ik' een artikel over een negentiende-eeuwse dichter zal leveren.

Wie Jongstra's *Familieportret* gelezen heeft, weet dat de schrijver inmiddels het biografische opstel toch geschreven heeft. In een reeks essays over geestverwante schrijvers als Brakman, Apuleius, Gogol, Multatuli, Sterne en Teirlinck heeft hij onder de titel 'Over de poëzie van Arno Breekveld' een biografische schets van zijn pseudoniem opgenomen.

In de roman *De tegenhanger*, waarin 'de psychiater' Jongstra gestalkt wordt door een patiënt Hudiger, de naam van Jongstra's alter ego in de roman *Hudigers Hooglied*, duikt de dichter Arno Breekveld ook even op. Mary, Jongstra's vrouw (in de roman), die haar man verlaat en haar heil zoekt bij een collega, ontmoet in de trein 'een lange, slanke man van in de dertig met bruin krullend haar', die 'iets van een kunstenaar [had] met zijn oranje zomercolbert, wit katoenen overhemd met zicht op borsthaar, en strakke kaki broek.' Omdat hij een boek leest, vermoedt ze dat hij schrijver is - en inderdaad: hij is de dichter Arno Breekveld. Ze gaat met hem naar huis,

maar na het zien van ‘een paar uitgestroopte sokken’ maakt ze dat ze weg komt. Exit Arno Breekveld, althans in de roman.

Met dat alles getuigt Arno Breekvelds aanwezigheid in de literatuur van een grote diversiteit: hij is romanpersonage, kan prat gaan op een heuse biografische schets en publiceerde daadwerkelijk twee bundels gedichten: *De hortus* (1992) en *Zeppelin. Laatste gedichten* (1994). Uit alles blijkt dat Breekveld een pseudoniem van Atte Jongstra is, hetgeen overigens nauwelijks een mystificatie te noemen is. Het staat letterlijk in de ondertitel van het essay over de poëzie van Arno Breekveld en in vrijwel alle publicaties over Jongstra is te lezen dat hij onder de naam Breekveld gedichten publiceerde.

Inmiddels doet zich wél de vraag voor hoe vruchtbaar of onvruchtbaar deze poespas met identiteiten eigenlijk is.

Jongstra héέft iets met mystificaties (zo publiceerde hij in *De psychologie van de zwavel* het essay ‘Trage zelfmoord’ alsof het door Jeroen Brouwers geschreven was) en gespleten, af- en opgesplitste personages. In *Zeppelin* staat een reeksje gedichten onder de titel ‘Gebroeders’, vergezeld van foto's van de broers, maar deze twee moeten wel ongelooflijk ééneiig zijn, zo lijken ze op elkaar - het is vrijwel onmogelijk om *niet de* zoveelste poging ‘de lezer op het verkeerde been te zetten, onzekerheid te scheppen’ te vermoeden: is hier sprake van een tweeling of van twee maal dezelfde persoon? De gedichten spreken weliswaar over karakterverschillen, maar uiteindelijk is het toch van tweeën één: ‘[...] door ons loopt / een draad, bloedrood. // De verhouding één staat tot twee, gulden snee. [...] Wij stott'ren gelijk we gepaard zijn / zijn we in één sop gevallen, geen / helft verschilt. // [...] Hij zegt geef en gegeven / ben ik. [...] Anderhands spreek ik / van tweeën uit.’

In het geval van de gefingeerde dichter Breekveld speelt Jongstra het spel zo volledig mogelijk uit: zowel in de biografisch schets als in de flapteksten achter op de bundels (waarover later meer) slaat hij een quasi-ernstige toon aan, die echter regelmatig *over the top* gaat en presenteert hij Breekveld en zijn werk alsof we dat ergens tussen Brakman, Gogol, Multatuli en Sterne moeten situeren. Of liever: ná, want Breekveld krijgt ook een geboorteplaats en - datum aangemeten: Bunnik, 1966.

Aan het personage Breekveld kleven negentiende-eeuwse en postmoderne elementen.

De quasi-ernst van het spel dat Jongstra met zijn creatie Breekveld speelt, lijkt zijn wortels te vinden in de negentiende-eeuwse romantiek, waarin schrijvers zich, voor zover het hun dichterlijke jeugdzonden betroffen, achter door hen uitgegeven ‘gevonden manuscripten’ verscholen. Men denke bijvoorbeeld aan François HaverSchmidt/Piet Paaltjens, al zal de Multatuliaan Jongstra eerder naar het literaire spel in *Max Havelaar* verwijzen.

Ook is de biografische schets sterk geënt op het negentiende-eeuwse, romantische beeld van de lijdende dichter. Breekveld bevindt zich niet alleen geestelijk in een ‘indiepe beslotenheid’, fysiek moeten we hem voorstellen als opgenomen in een psychiatrische inrichting, die hij slechts tweemaal tijdelijk heeft mogen verlaten, eenmaal voor een paddestoelentochtje en één keer om voor te lezen op een literaire manifestatie bij welke gelegenheid hij in dwangbuis vanachter de katheder moest worden weggesleept. Volgens Jongstra is de oorzaak gelegen in de zeer trage passage van het geboortekanaal tijdens Breekvelds geboorte:

> Hij heeft er te veel tijd doorgebracht. Terwijl hij zich afvroeg wat er buiten was, wat hij daar eigenlijk te zoeken had, doemde er een talloze hoeveelheid mogelijkheden op. Hij kon niet kiezen, daarvoor ontbrak hem elke levenservaring. Dus besloot hij zich op te delen, op zijn minst in tweeën te splitsen, om zoveel mogelijk van die mogelijkheden te kunnen benutten. Het mocht dan benauwd zijn in de gang waar hij verkeerde, er werd van alle kanten druk op hem uitgeoefend, maar hij genoot intussen van zijn binnengedachten. Zonder ooit telefoon, fax, of zelfs maar brievenpost te hebben gezien, droomde hij er al van zich onbereikbaar te houden. Als een soort sfinx, waarvan iedereen van alles wil weten, maar die desondanks hardnekkig blijft zwijgen.
>
> ‘In vele tongen spreken als er beslist iets gezegd moest worden, als ik er toch beslist uit moet...’

Niet alleen is hier Jongstra's *hang up* met de gespleten persoonlijkheid opnieuw zichtbaar, woorden als ‘binnengedachten’, ‘onbereikbaar’ en ‘sfinx’ typeren het dichterschap van Breekveld veelzeggend.

Overigens is het opvallend dat het optreden van Arno Breekveld in de roman *De tegenhanger* op zeer gespannen voet staat met de Breekveld die we in de biografische schets tegenkomen: de alhier beschreven psychiatrische patiënt die slechts tweemaal buiten de inrichting geweest is en bij één van die gelegenheden door twee broeders in bedwang gehouden moest worden, zou op zijn gemak een treinreisje ondernemen, een vrouw ontmoeten, haar op allerhoffelijkste wijze het hof maken en mee naar huis nemen zónder haar ernstig te beschadigen? Het is vrijwel ondenkbaar, ook gezien Breekvelds sadistische neigingen, zoals die in ‘Koude overval’, een van de ‘pijngedichten’ uit *Zeppelin*, weergegeven worden:

> Hier die strot! De slacht erin, tot redding van Haar en mij. Val ik over Haar als een beest. Versnij haar neusgaten tot bloedbanen. Eet het hart voor de moed.

> Eet de gal voor bitterheid, wind de kronkels om mijn arm, prop Haar lokken in mijn mond, in woordeloos en scherp genot. Hak ik dan Haar schedel los, scheid Haar lieve trommelromp van mijn trofee en klok van wat er buiten gulpt.

Ook de overdrijving is een in de romantiek geijkt stijlmiddel.

In hun boek *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* stellen Thomas Vaessens en Jos Joosten dat postmoderne poëzie een discours is op zoek naar zijn eigen regels. Een aantal concepten (zij noemen: oorspronkelijkheid, volmaaktheid, identiteit, autonomie, moraal, coherentie en intuïtie) had in de moderne poëzie nog een betrekkelijk onproblematische status. In postmoderne gedichten worden deze concepten geproblematiseerd. Met enkele van deze problemen van de postmoderne poëzie worden we geconfronteerd bij het lezen van het dichterlijk werk van Arno Breekveld.

Een postmoderne dichter wordt, aldus Vaessens en Joosten, gedreven door wantrouwen ten aanzien van elke claim dat de werkelijkheid aan een coherent intellectueel schema zou beantwoorden. Hij verzet zich tegen elk idee van totaliteit en daarmee ook tegen herkenbaarheid: afzonderlijke elementen van het gedicht hangen niet met elkaar samen als herkenbare onderdelen van dezelfde, plausibele wereld waarnaar het gedicht verwijst. Nu mogen Breekvelds gedichten weliswaar niet zulke ‘antisystematische systemen’ en ‘structuurloze structuren’ bieden als bijvoorbeeld het werk van Peter Verhelst, Peter Holvoet-Hanssen, Lucebert, Erik Spinoy en Lucas Hüsgen, maar gezien zijn belangstelling voor ‘gestoorde teksten’ moeten deze formuleringen koren op de molen zijn van de aan schizofrenie lijdende Breekveld, zeker wanneer we ze verbinden met het - ongetwijfeld tot Jongstra's verbeelding sprekende - probleem van de identiteit. Wanneer we een modern gedicht lezen, stellen we ons een ‘spreker’ en een context voor. De lezer zet als het ware het gedicht tussen aanhalingstekens. Vervolgens vraagt het personage uit het gedicht om een zekere mate van identificatie. Postmoderne poëzie problematiseert het idee van één in het gedicht klinkende stem. De lezer krijgt geen uitsluitsel, zeggen Vaessens en Joosten naar aanleiding van het werk van Dirk van Bastelaere: is de dichter afwezig, aanwezig of afzijdig? En áls hij in de bundel aanwezig is, wie is dan deze dichter die zich in zoveel anderen spiegelt?

Jongstra, in de gedaante van Breekveld, thematiseert deze problematiek door van Breekveld ‘een opstelsom van (autobiografische) mogelijkheden’ te maken. Evenals dichters uit de (neo-)romantiek laat hij Breekveld in zijn gedichten ook nog eens andere ‘gestalten’ aannemen zoals Geckie (ontleend aan het schilderij *Geckie met de kous* van Adriaen van de Venne, van omstreeks 1640), de drekvorst, de celebrant, de wasvrouw, de hofnar, Nobiles

zeppelin, gebroeders ... Hier gaat masker over masker. Gerrit Komrij, wiens poëzie bepaald niet verschoond is van de alhier gereveleerde combinatie van negentiende-eeuwse en postmoderne aspecten, schreef twee gedichten over dergelijke literaire maskerades waarin hij onomwonden over de mogelijke gevolgen daarvan gewaagt. Het eerste staat in *Alle gedichten tot gisteren* (1994):

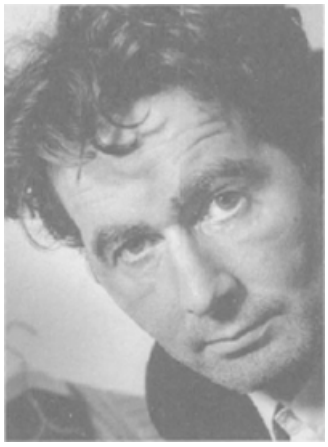
### *Maskers*

De man die vrolijk met zijn masker speelde
Totdat het uur sloeg dat zijn waar gelaat
Muurvast één leven met zijn masker deelde:
Als kind al maakte dat verhaal me kwaad.

Zoiets was zuur. Straks, als ik groot zou zijn,
Zou ik bewijzen dat het anders kon:
Dat ieder masker veilig, zonder pijn,
Weer van je hoofd kon, als een capuchon.

En lang heb ik daar heilig in geloofd.
Op niets bedacht hield ik mijn aard verborgen
Opdat die, als mijn speelvuur was gedoofd,
Zuiver zou blijken als de eerste morgen.

Nu ben ik oud, alleen om te erkennen:
't Verhaal is waar. Het masker gaat niet af.
Het is alsof je aan de hel moet wennen.
Het is alsof je kijkt in een leeg graf.



De dubbelslag die in dit gedicht te vinden is, speelt ook een rol in de poëzie van Arno Breekveld. In de derde strofe licht Komrij voorzichtig een tipje van de sluier op: de maskerades dienen om de ‘werkelijke aard’ (een begrip waar de doorgewinterde postmodernist om zal moeten lachen) *zuiver* te houden. De wereld moet op afstand gehouden worden om zelf onbezoedeld te blijven. De titel van Breekvelds eerste bundel, *De hortus*, zinspeelt op het hiermee samenhangende beeld van de omsloten, van de wereld afgesloten tuin. De encyclopedist Jongstra, die ongetwijfeld verantwoordelijk is voor de flaptekst van de bundel, schrijft daarin:

> In de middeleeuwse iconografie is het beeld van de maagd Maria in de omheinde tuin, de hortus conclusus, het symbool van de zuiverheid. In

> een schilderij uit de Engelse renaissance heeft Maria plaatsgemaakt voor een slapende edelman. Is die figuur een beeld van de dichter? Is de hortus conclusus geworden tot een hortus deliciarum, een lusthof?
> In deze bundel speelt de tuin een verbindende rol: de hortus is een vrijplaats, een veilig verblijf om de omringende wereld te beschouwen, maar ook voor introspectie. Wie door de rozenhagen weet door te dringen naar het hart van deze gedichten vindt niet alleen zuiverheid en creativiteit. Soms ook belanden we in een hermetische hel, waar woorden naar alles en niets verwijzen, waar elke associatie zowel goed als fout is en waar slechts de wetten van het oerwoud gelden.
> Lezen van de gedichten uit *De hortus* betekent verdwalen en alleen de zelfverzekerde wandelaar houdt zich op de been.

De door de 'ik' van Komrij nagestreefde zuiverheid verkeert uiteindelijk in 'de hel'. De flaptekst van Breekvelds bundel wijst er ook op hoe de zuiverheid van de maagdelijke tuin gecorrumpeerd wordt, opvallend genoeg in dezelfde infernale bewoordingen als bij Komrij. Jongstra schrijft de tuin een verbindende rol toe, alsof er sprake zou zijn van een grote interferentie tussen 'binnen' en 'buiten', maar het 'hermetische' van de tuin laat zien hoe afgescheiden van de wereld deze poëtische 'wereld' is. Verbindend? Verblindend, zou je eerder zeggen. En dat hermetische heeft ook poëtische consequenties, die de flaptekst noemt: woorden verwijzen naar alles en niets, elke associatie is zowel goed als fout - is dit niet een formulering die volkomen vrijblijvendheid moet maskeren?

Ook in *Zeppelin* staat minstens één gedicht waarin een 'zuivere wereld', in dit geval die van de Noordpool, verbonden wordt met 'de hel' van de vernietiging. Het is geïnspireerd op de tweede poolexpeditie van Umberto Nobile, wiens luchtschip *Italia* in 1928 ten noordoosten van Spitsbergen verongelukte, hetgeen tevens de maatschappelijke neergang van Nobile ten gevolge had. Breekveld neemt voor één gedicht de gedaante van een zeppelin aan:

### *Nobiles zeppelin*

Mijn buik vol helium zo laag gethermometerd,
zo innig koud gevlogen door die getreste
Italianen-maarschalk, dat ik kraakte eerst,
toen barstte en in vijfenveertig tinten
wit schots, scheef, ijselijk diep nedersmolt
in de eeuwigheid der invindingen.

In het andere gedicht van Gerrit Komrij over maskers (in: *Luchtspiegelingen*)

is ook sprake van vernietiging. Opvallend genoeg is het hier het ‘ware gezicht’ dat de explosie veroorzaakt, zolang ‘zij’ maskers afzet, bestaat ‘ze’, wanneer het echte gezicht manifest wordt, maakt het gedicht de éénmaligheid daarvan onbarmhartig duidelijk:

### *Het raadsel*

Zij zet haar masker af en wat ik zie
Is nog een masker. Ook dat zet ze af.
Wat dan verschijnt is masker nummer drie.
Vier, vijf, zes, zeven volgen op een draf.

‘Het laatste masker,’ zegt zij. Nummer acht.
Ik zal de waarheid zien. Kan ik er tegen?
Maar het gelaat dat vrijkomt lijkt verdacht
Veel op het eerst masker. Dat maakt negen.

Ze loog. Haar laatste masker is er niet.
Elfduizend elf. Steeds keert het eerste weer.
Een bloot gezicht is een staaf dynamiet.
Er gaat veel helderheid van uit. Eén keer.

In de moderne poëzie bestond de notie dat de dichter het gedicht produceerde. Evenzogoed besefte de lezer waarschijnlijk wel dat de ‘ik’ uit het gedicht niet voor honderd procent samenviel met ‘de dichter’, hoe allerindividueelst zijn expressie van de allerindividueelste emotie ook mocht zijn. Sinds Nijhoff is de opvatting dat de taal het gedicht voor een groot deel mede genereert gemeengoed, hetgeen in Komrijs gedicht onder meer zichtbaar is aan de enorme stoplap aan het eind van de vierde regel: een gaaf voorbeeld van rijmdwang. In de postmoderne poëzie heerst meer het idee dat de ‘ik’ het product is van het gedicht, het ‘ik’ dat de lezer ‘beleeft’ ontstaat immers door het taalspel. In een formulering van Dirk van Bastelaere is dit ‘ik’ ‘een zich onder de ogen der lezers veranderend tekstueel lichaam’.

Langzamerhand wordt duidelijk waarom de zuiverheid van de poëtische tuin tevens een hel is. Ieder volgend masker verlengt het bestaan van het dichterlijke ‘ik’, maar tegelijkertijd dringt het besef zich op dat dit daarmee gevangen zit in een oneindige reeks die los staat van de wereld buiten de tuin. ‘Ik dacht dat ik bestond,’ schrijft Breekveld, en, in een poging ongrijpbaar te blijven: ‘'k Zal tonen wie ik / nimmer ben geweest.’

De titel van het slotgedicht uit *De hortus*, ‘Zelfportret’, lijkt heel even te beloven dat we voor een moment kunnen ontsnappen aan de ‘in taal vervat-

te (autobiografische) mogelijkheden': zou het lukken de som van de optelling te maken en tot een coherent portret te komen? Het gaat echter meteen in de eerste regel al mis. De eenheid van een gelijkend portret komt niet tot stand. In plaats daarvan spat het 'ik' uit elkaar in 'schelle verven', 'in verten', in een doelloos uitvloeiende vloed die zich eerder tegen een coherente visie op het 'ik' keert dan het vertegenwoordigt. Het is dan ook niet vreemd dat het gedicht eindigt met de hartgrondige wens dat het zelfportret opdondert, omdat we daarmee terug kunnen keren naar de zuiverheid van het maagdelijke begin. Deze Breekveld wenst dat hij nooit bestaan heeft, of verlangt naar 'het gans beginnende begin', zoals Paul van Ostaijen dat formuleerde in 'Vers 6': 'Ik wil beproeven / naakt te zijn / bloot wie weet wel gevroren purper / en bleekheid / Is zo niet het gans beginnende begin [...] Ik wil bloot zijn / en beginnen'.

### *Zelfportret*

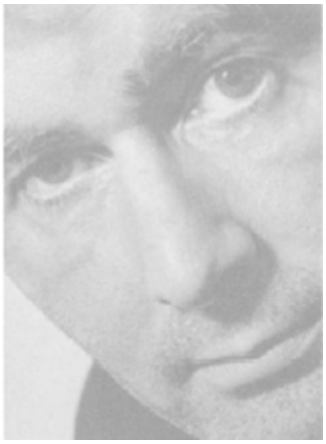
Ik raak in schelle verven weg.
Volumen worden uitgevuld in
verten, mij voorbij
gesodomieterd. Spermatisch
is die uitvloed, weggesmeerd
in doeken zonder doel. Wat
raakt gekwast in ramen spant
erg snel elektrisch tegen mij.

Opgeveegd. Van achteren!
Waar is de terpentijn? Ik
hou niet van die lage streken in
tabaksas-grijs vergaan.
Het valt niet licht je hoge rooie
kop te persen, craquelé gehoor
en ogen daar weer naast.
Komt pompen aan te pas,
wortelkwast, revolverspuit, naar
het verhemelt' op
penselen tot die heel
verdomde lap weer leeg
begin opdondert.

Jongstra's spel met alter ego's past bij de postmoderne opvattingen over identiteit. Volgens Barthes is de mens een gefragmenteerd wezen dat geen essen-

tiële kern als identiteit of ‘zelf’ heeft, die door de tijd heen onveranderd beklijft. Het idee dat de mens niet uit één ‘ik’ bestaat, beheerste al het werk van Fernando Pessoa, die over de psychische constitutie van zijn heteronomie het volgende al rond 1915 noteerde:

> Ik weet niet wie ik ben, wat voor ziel de mijne is.
> Wanneer ik met oprechtheid spreek, weet ik niet met welke oprechtheid ik spreek. Ik ben verscheidenerwijs een andere dan een ik waarvan ik niet weet of het bestaat (of het die anderen is).
> Ik voel overtuigingen die ik niet heb. Ik ga op in vervoeringen die ik afwijs.
> Mijn voortdurend op mijzelf gerichte aandacht wijst mij voortdurend op verraad van de geest aan een karakter dat ik misschien niet heb, noch door die geest aanwezig wordt geacht.
> Ik voel me meervoudig. Ik ben als een vertrek met ontelbare toverspiegels die tot bedrieglijke weerspiegelingen vervormen één enkele, vroegere werkelijkheid, die in geen daarvan is en in alle.
> Zoals de pantheïst zich boom (?) voelt en zelfs bloem, zo voel ik mij meerdere wezens. Ik voel mij andermans leven, in mij, onvolledig, alsof mijn wezen deel had aan alle mensen, aan elke onvolledigerwijs (?), middels een totaal van niet-ikken, gesynthetiseerd in een schijn-ik.



Het is alsof Pessoa hier Breekvelds diagnose stelt. In ‘Evenwicht’ uit *Zeppelin* waarin sprake is van een ‘ik’ dat in een ‘pronkpaleis met spiegels’(!) in ‘pure menigvuldigheid’ staat ‘te jota- en tittelen’, jubelt Breekveld het in eerste instantie nog uit:

> O wonder en verrukking. O prachtig evenwicht!
> De klinkende ikken spatten van ons allen af.

Maar nadat ‘we hier’ hebben staan ‘wachten tot we / onszelf tot onszelf kunnen benoemen in de / regelen’ eindigt het gedicht met gestamel en een tot niets leidende dubbele punt. Het is dan ook vast geen toeval dat het laatste curieuze prozagedicht uit *Zeppelin* inhaakt bij het eerste, dat over Nobiles zeppelin. Het laatste heet veelzeggend ‘Neerstorting’. Breekveld vertelt dat men ‘zijn kop [heeft] geschoren opdat ik me niet meer optrekken wil uit mijn zinkzankmoeras.’ Met een hilarisch verwijzing naar Jan Engelmans cantilene ‘Vera Janacopoulos’ draait hij de

mogelijkheid dat hij zich middels het psychologische hoogstandje aan zijn eigen haren uit het moeras omhoog zal trekken de hals om: ‘Grijp ik in mijn stoppelveld bij koele maan, zit er geen houvast meer aan.’ In het slot van het gedicht lijkt het er op dat Breekveld zijn laatste masker aftrekt, het ontploft - gelijk Nobiles zeppelin -

dan ook onmiddellijk:

> Erin zitten & er niet uit kunnen zweten.
> Ik ben in mijn zinkmoeras gestort waar de stoppels
> in maanlicht door de palmklauwen glijden. Er is
> geen houvast aan mij voor mij met die kogelkop,
> die nu heel witjes per sluitkelder tot de laagste
> graad is neergethermomieterd. Tot ik in de eeuwigheid
> der ijstijden kraken eerst, dan barsten moge. En
> neersmelten.

Het is opnieuw de wens naar zuiverheid die samenvalt met niet-bestaan. Hiermee vallen ook de ondertitel van de bundel, ‘laatste gedichten’ en het optreden van de maatschappelijk aangepaste dichter Breekveld in *De tegenhanger* op zijn plaats: de oude Breekveld is niet meer, hij heeft zichzelf weggedicht.

Achter dit laatste masker zou Jongstra tevoorschijn moeten komen en wie bij zoekmachine Google intypt: ‘Jongstra Caravan Gedichten’, of: Jongstra Zwart uit de Wondermond' vindt gedichten van Jongstra zelve. Weliswaar wil hij zich nog wel eens, gedurende de tijd van één gedicht, de identiteit van een caravan of een bonthandelaar aanmeten, maar de ‘ik’ in de meeste gedichten is ontsnapt aan de postmoderne versplintering van Breekveld: wanneer het nu gaat over ‘we’, draait het om een ‘ik’ en een ‘jij’ - die het leven ingaan:

### *Waar het ophoudt*

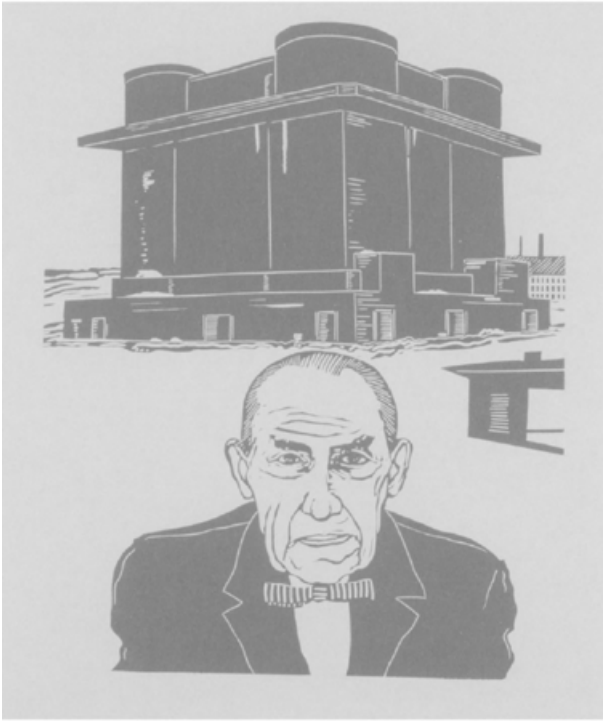
> Als ik over je dijen, borsten, hals, als
> ik over sleutelbeen en 't schelpje van je
> oren praat, wil jij mijn handen waar
> de taal al eerder was. Ik stamel wat.
> Verbaal genot, het woord dat ooit eens
> zweven moest, water meer mocht zijn
> dan vliedend, blak en dood. Geef
> mij maar woest, zeg je, mijn geil
> dringt aan de gaten. Wees stil, ik ben
> zo vreselijk nat in `t vlees. Waar
> bleef de dorst, de man zo
> gul in 't lijf gezet?
> Mijn tong dwars doormidden, het
> knikken in mijn keel. Wat

stroomde, zoet en aangenaam, dat
wil ineens niet meer.
Je dijklichaam. Breken.
Wat ooit van woorden was bevloeid.

## Literatuur

Arno Breekveld, *De hortus, gedichten*. Amsterdam, Contact, 1992; *Zeppelin, laatste gedichten*. Amsterdam, Contact, 1994.
Atte Jongstra, *De psychologie van de zwavel*. Amsterdam, Contact, 1990[2]; *Familieportret, essays*. Amsterdam, Contact, 1996.
Thomas Vaessens & Jos Joosten, *Postmoderne poëzie in Nederlanden Vlaanderen*. Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2003.
Gerrit Komrij, *Alle gedichten tot gisteren*. Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1994; *Luchtspiegelingen. Gedichten, voornamelijk elegisch*. Amsterdam, Uitgeverij De Bezig Bij, 2001.
Fernando Pessoa, *Gedichten*. Vertaling August Willemsen. Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 2000[8].

*Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN*



Beeld Jan van der Pol

## Atte Jongstra
## *Huwelijk uitgelezen*

Wilde open voor je zijn, mijn bladen aan
het licht van a tot z, zodat je mij kon lezen.
Je had het voorwoord uit, zag licht in
de historie, misschien een happy end,
vond veel te lachen bovendien. Elke
avond voor het slapen ging je verder,
tot de slaap je halen kwam. De lieve
glimlach om je mond bij 't eerste snurkje,
God wat hield ik toen van mij.

Ik heb me leren haten na je deeg'lijk
onderricht. Je vond passages die je
deden kotsen, een hoofdstuk dat je
razend maakte - toen werd het
tekstverklaren, Freud, hij leve hoog!
Wat mijn ouders ooit begingen, wat ik
zelf misdeed, mijn schaduw die je
plotseling zag. Je las geen letter meer,
mij had je uit.

Heb ik me toen in dicht beton gegoten,
meters dik de muren, op alle vier de torens
mijn afweervuur gezet. Nacht aan nacht
het vallen van je bommen, ik schoot
terug, gericht. Het was Endkrieg, puin
alom, ijzer, bloed. Zodanig omgewaardeerd
ons uitgelezen huwelijk, geweldig in
verkeer geraakt, op 't roemloos pad naar
wederzijdse overgave.

Eén bladzij lezen nog! In naam van wat we
eens begonnen. Ergens in mij huist nog
licht:
Neemt gij... Ja, ik wil!
Als ik mij open krijgen kan.

## Willem Broens *Is Atte Jongstra te tekenen?*

**Yves van Kempen**

# *Een vegetarische hofnar*
# Over Atte Jongstra als carnavalist

> *Want ik spreek, als ik over mijn moestuin vertel, uitsluitend over mezelf. Een kwestie van spiegelen'*
> Atte Jongstra in *Groente*

**E**rgens op een van de vele planken die zijn labyrintische huisbibliotheek - gelet op zijn verzamelzucht - ongetwijfeld rijk zal zijn, moet een oud plan van Atte Jongstra liggen te verstoffen, een scenario voor een duizelingwekkende onderneming: de wereldse chaos te boek stellen in een ordening waarvoor de encyclopedie model zou staan. Van A tot Z, van aal tot zwavel, maar niet per se in die alfabetische volgorde, ging hij haar in kaart brengen.

In 'opengewerkt proza' zoals hij zijn schrijfstijl in de essaybundel *Familieportret* later typeerde, in verhalen, romans en beschouwingen waarin de structuur van het vertellen en redeneren zichtbaar blijft, wilde hij zijn eigenzinnige kanttekeningen plaatsen bij opkomst en ondergang van alles wat er in dit universum zoal omgaat. Het moet bepaald niet zijn bedoeling zijn geweest om daarin de grote historische lijnen, waarop de meeste geschiedvorsers en historieroman schrijvers zo verzot zijn, tot leidraad te nemen. Nee, de onstuimigheid van het leven zelf moest te boek worden gesteld, rondom onderwerpen als bijvoorbeeld liefde en stoepbekering, broekvuur en gezellig korfballen, hovenierskunst, moord en visserslatijn, kortom het zou gaan over de vreugden en beslommeringen waarin het dagelijkse wortelt en betekenis krijgt. Onconventioneel en exuberant als Jongstra in zijn denken en schrijven is, zoekend en verzamelend als een morgenster, wars van literaire conventies - al jongleert hij er inmiddels in zijn laatste romans wat minder mee - zeilend op het kompas van toeval en intuïtie, plot en chronologie regelmatig vervangend door een mozaïek van teksten en beelden, ja zelfs van afbeeldingen van prenten en schilderijen, begon hij manmoedig bij de Z. Wie niet al te argeloos vooruitblikt, en argeloos is hij allerminst, weet dat het einde het begin van Alles opslokt. Die Z zat alvast niet al te omzichtig verstopt in de titel van zijn AKO-genomineerde verhalenbundel *De psychologie van de zwavel*, zijn literaire debuut na een jarenlange carrière als recensent.

Met de letter A aanvangen zou een kniebuiging zijn voor de systematiek van het lineaire, de scherp getrokken rechte lijn die dwars door nuance en toeval snijdt. Aan dat soort onverschilligheid voor de grillen van het lot heeft Jongstra een broertje dood. De bundeling was een exercitie waarin hij met

hoffelijke buigingen naar illustere voorbeelden en voorgangers als Strindberg, Flaubert, Brouwers, Sterne en Brakman een poging deed om door hen te inhaleren en uit te roken van zichzelf te maken. Een ‘mooie manier om half anoniem de literatuur binnen te glippen’, heet het ergens in de bundel. Een beetje in de outfit van een ander en met een veelkleurig masker op de literatuur binnenstappen, ietsjes onherkenbaar en ook weer niet helemaal: de criticus weet hoe hij de auteur moet beschermen. Maar intussen. Zo beredeneerd als zijn entree in de wereld der letteren zich destijds liet aanzien, zo brisant en allesomvattend was intussen het traject dat hij als schrijver in gedachten had. Welgemoed de hel door en de Louteringsberg op, op weg naar de heerlijkheid van 's werelds Oer-beweger, naar het Woord als schepper, want ook Dante zat hem toen al danig in de genen.

Jongstra zou Jongstra niet zijn als hij de argeloze lezer al niet meteen confronteerde met zijn voorliefde voor literaire escapades en verstrengelingen, voor teksten vol valkuilen en dubbele bodems. Het slotverhaal uit *De psychologie van de zwavel* met de veelzeggend titel ‘De wolken’, is er een fraai voorbeeld van. Daarin vliegt de verteller op de vleugels van zijn jaspanden sierlijk door de lucht, via IJmuiden naar Engeland heen en weer op zoek naar een ‘korte vlucht uit mijn bestaan’, naar ‘een nieuwe vreugde - een plek, een tijdstip in een ander landschap’.

Deze zwierig geschreven vertelling sluit aan bij Harry Mulisch' *Het beeld en de klok* uit 1989, een luchtige fantasie waarin dankzij een ‘knipoog’ van ‘de meester’, een personage dat de geoefende lezer onmiddellijk zal herkennen als Mulisch, het bronzen standbeeld van Laurens Janszoon Coster - de vermeende uitvinder van de boekdrukkunst - van zijn sokkel op de Grote Markt van Haarlem oplicht om met hem een wandeling door zijn vaderstad te maken. Het verhaal combineert een wereldreis die, met Amsterdam als vertrekpunt, naar het Australische Brisbane voert en via San Fransisco terugleidt naar de plaats van vertrek, met een zoektocht naar horloges en historische plekken in deze provinciestad. Behendig wordt er voortdurend in gejongleerd met theorieën over tijd en ruimte. Standbeeld en horloges, roerloosheid en beweging, de schaduw van de auteur en het beroep van drukker worden vervolgens met elkaar verweven in een setting van ironie. Op zijn Mulisch', dus met ingehouden uitbundigheid - *sophisticated* lijkt me er een passende woord voor. Aan de schaduw wordt uiteraard de betrekkelijkheid van tijd en plaats afgemeten, terwijl in de reis van noordelijk naar zuidelijk halfrond het beeld wordt opgeroepen van een tocht naar ‘de omgekeerde wereld’, een uitdrukking voor het betrekkelijke van alles, gelieerd aan het carnavaleske, aan de drie dwaze dagen van ernst en spot, van genot en chaos. Anders dan bij Jongstra, die zich ook graag ophoudt in dit schemergebied van maskerade en démasqué, overwint bij Mulisch tenslotte de volmaakte

vorm. Wat op het eerste gezicht toeval lijkt of gekte, blijkt bij nader inzien onderworpen aan harmonie. Hier het pentagram, een constructie waarin, zo onderwijst ‘de meester’ het geïnteresseerde standbeeld, wanneer ze van enkele diagonalen wordt voorzien, vijf A's schuil gaan. En dat is vijf maal de Aleph van Cantor, de ontdekker van de graden van oneindigheid die aan het eind van zijn leven knettergek werd. Terwijl ‘de meester’ en Coster, die voor even verlost is van het stempel met de letter A dat hij daar sinds zijn installatie in 1856 - destijds gevierd met een driedaags volksfeest - hoog hield, verwonderd hun ommetje maken, profiteert het alter ego van Atte Jongstra van de gelegenheid om de leeggekomen plek te bezetten in bewoordingen die naar Mulisch' verhaal verwijzen: ‘tot mijn verbazing zag ik dat de sokkel leeg was. Het duurde niet lang voor ik me de buitenkans realiseerde: hier moest mijn vlucht eindigen.’ In de slotregel van ‘De wolken’ klinkt het vervolgens dan ook vastberaden: ‘Ik moest mijn A aan het volk laten zien’. Welke A, vraag je je dan als lezer af? De A van Atte, de A van auteur, de A van anders? Nou ja, een meerkeuzevraag is het niet: ik gok op alle drie.

Goed beschouwd markeert het slot van zijn Zwavelbundel een doorstart in Jongstra's auteurschap. De vereenzelviging met de letterzetter uit Haarlem is de voltooiing van een al vroeg in het verhaal *De Wolken* uitgesproken verlangen naar een ‘nieuwe gedaante’, een waarin hij zich zal gaan bedienen van een alfabet waaruit metaforen worden gesmeed. Twee jaar later publiceert hij zijn grillige, even onsamenhangende als onconventionele roman *Groente*, het resultaat van een lucide letterengekte, waarin anders dan bij Mulisch tijd en ruimte een houvast zijn ‘dat je beter kunt verwaarlozen.’ Het boek is gecomponeerd - zo lijkt het - naar analogie van de beroemde, uit fruit en groente samengestelde carnavaleske portretten, de artistieke personenmaskers die Giuseppe Arcimboldo in de zestiende eeuw schilderde aan het keizerlijk hof in Praag. De centrale locatie in de roman, een groentetuin, is - zo wordt de lezer gaandeweg duidelijk - een metafoor voor de wereld. In 95 kortere en langere hoofdstukken, variërend van één regel tot vijftien pagina's verwerkt hij heel divers materiaal tot een eenheid in verscheidenheid. Zijn uitgangspunt is steeds het detail. Van handleidingen over moestuinen, zaaiprogramma's, anekdoten en naslagwerken, tot historische studies, dichtwerk illustraties, liefdesgeschiedenissen en vermeende legendes aan toe, je kunt het zo gek niet verzinnen of Jongstra is er mee aan de slag geweest en construeert er zijn caleidoscopisch boek mee. Belangrijkste figuur is een tuinier die zich aan het eind van de roman terugziet als een tweelingbroer van keizer Rudolph II, een schilderij van de Italiaanse manierist dat lange tijd is aangezien voor een portret van een hovenier:

> In de roestige spiegel boven het reusachtig aanrecht was het ik die mij zag.

> Een wonderlijk beeld. Een borstkast als een pompoen onderaan, een artisjok in 't knoopsgat, mijn hoofd gestut door een bleke aubergine en een prei, een even bleke radijs als een adamsappel daartussen. Ruiken met een augurk, kauwen met doperwten, het gehoor in knoflook gevangen, wilde haren van gebladerte en vruchten voor de sier die een kleine bloemkool aan het oog onttrokken. [...] In mijn kerseogen zag ik al hier en daar een plekje. De herfst was ver heen en wat voor tochten ik ook zou ondernemen, Clara zou nooit meer aan me voorbijgaan. Dauwdruppels van de frisse ochtend en de kou in huis gleden langs mijn appelwangen.

Keizer Rudolph II wordt door Arcimboldo geportretteerd als de Etruskische god Voltumna (Vertumnes of Vortumnus) en daarmee als een man die meer representeert dan de ‘Herfst’ zoals het kunstwerk wel wordt genoemd. Volgens de overlevering was hij de godheid van de gedaantewisseling en de maskerade, die in zijn escapades om de nimf Pomona te strikken moeiteloos van gestalte veranderde. Zijn verering ging gepaard met volksspelen en marktfeesten. Hij kan zich meten aan de diverse groteske gestalten in de geest van Michael Bachtin, de Russische literatuurwetenschapper, die in het groteske een uiting van vitaliteit zag en de oorsprong daarvan zocht in de volkscultuur, meer bepaald in volksfeesten als carnaval. Bachtin beschrijft het carnaval als een natuurlijk theater waarin dieren en op dieren lijkende wezens de macht overnemen om de mens een lachspiegel voor te houden. Vastgelegde regels en rituelen, wetten en uitspraken van gezagsdragers en wetenschappelijke wijsneuzen worden onderuit gehaald, geparodieerd of geschandaliseerd.

Uit ervaring weet ik dat in het carnaval het vlees en de lach van oudsher onafscheidelijk met elkaar zijn verbonden. Beiden komen samen in de carnavaleske figuur bij uitstek: het feestvarken. Ooit eindigde het wereldberoemde Venetiaanse carnaval met de plechtige onthoofding van een varken ten teken dat de tijd van eten en drinken even voorbij was en het vasten aanbrak. Ook de figuur Carnaval zelf, meestal gesymboliseerd als een blozende, bolronde dikzak, een Bacchus met een buik als een ton en omhangen met vleessoorten als worsten, konijnen en gevogelte, herinnert aan de uitbundige knorrende viervoeter die na de donkere dagen rond Kerst voor gezelligheid en vrolijkheid moet zorgen. Daarnaast is er nog de gulzig brassende mond, en niet alleen die van de schrokhals. Het authentieke carnaval is tegelijkertijd het feest van hekelende teksten en bizarre verbeeldingen waarin de wereld eens stevig ondersteboven wordt gekeerd in spotliederen, in kluchtig en scabreus taalgebruik waarin de draak wordt gestoken met alles wat zich heilig, verheven of machtig voelt. Daarin uit zich een ongegeneerde volkshumor die diabolisch is, zoals Charles Baudelaire schreef, die ons bevrijdt

van de angst van het bestaan van regels, die inbreuk doet op wat fatsoenlijk lijkt en die misdragingen waaronder we ons wel eens ongemakkelijk voelen sympathiek maakt, zodat het komische en karikaturale een ultieme kans krijgen.

In *Groente* bespeelt Atte Jongstra geraffineerd de tegenhanger van deze omgekeerde wereld als een eigengereide variant erop. In de roman krijgt het ‘carne’ van het carneval geen enkele kans. ‘Het woord is verliefd op geen van de dingen van het vlees,’ heet het ergens. Met die zin geeft hij zijn visitekaartje af. Carnivoren worden er genadeloos uitgejast of krijgen het strenge advies het ‘Vlees der koningen’ te vergeten, dan pas kunnen ze aanzitten aan een diner waar in plaats van het hapklare feestvarken: ‘pomodori, sappige lente-uitjes, koolrabi's, zachte prei, gesuikerde peentjes in een rand kruimige aardappels, begeleid door sausen en vinaigrettes’ op het menu staan. Bij alle dubbelzinnigheid die het boek aankleeft, geeft de titel intussen wel als houvast dat de lijnen erin zijn uitgezet onder een plantaardig bewind.

Wat het vlees is voor de vastenavond, is de groente voor de vastentijd, dat ascetisch antwoord op de hoorn des overvloeds. Groente is de hoofdschotel van de door de christelijke traditie gereglementeerde keuken, de magere keuken die de spijs moet leveren voor het welzijn van de ziel in de eeuwigheid. Dit onbezoedelde, niet bloedende en ongetwijfeld daarom zaligmakende diner, waarvoor de moestuin de ingrediënten levert, zorgt voor de matigheid van de *jours maigres*. De vasten wordt in de carnavalssymboliek, zoals volksschilder Pieter Breugel laat zien in zijn schilderij over de strijd tussen de carnaval en de vasten, belichaamd door de tegenhanger van de corpulente man: de magere vrouw. In *Groente* wemelt het van slanke dames, dun als dennen en cipressen, broos als Twiggy-mannequins en spichtig als de steeds weer opduikende ideale geliefde Clara, waarachter vele Clara's schuil gaan, zoals de voor Potgieter onbereikbare Klara Wijk, mogelijk weer een transfiguratie van de eveneens opduikende Clara Wieck, Schumanns vrouw en de onbereikbare liefde van Johannes Brahms, maar toch vooral Clara van Assisi, die zich uiteindelijk via een anorexia de heiligheid in hongerde. Geen wonder dat een van zijn protagonisten de mond wordt gesnoerd met de mededeling: ‘De liefde van hongerende vrouwen is veel mooier dan wat Rubens wil beweren’. Maar anders dan in de mythe over Voltumna en Pomona weet de protagonist in *Groente* zijn geliefde Clara niet in zijn netten te strikken. Ze ontglipt hem steeds, zoals ook de als een encyclopedie opgezette roman hem kolderiek uit handen glijdt.

Gelet op Jongstra's talent voor het speelse en humoristische, dat ook in zijn latere werk nooit afwezig is en er deels de kracht van uitmaakt, lijkt me deze keuze voor groente als hoofdschotel geen toevallige. Wanneer de door Bertolt Brecht gemunte uitspraak dat de mens is wat hij eet, dat taal en eten,

smaak en spraak een twee-eenheid vormen, als die gedachte zeggenkracht heeft, dan is er een standaard om de encyclopedische maskerade die *Groente* is, die chaotische optocht van lemma's en verhalen over dubbelgangers, historische figuren, wetenschappers, filosofen en quasi-geleerden, heiligen en schijnheiligen, aardzoekers en hemelbestormers, van minnaars en statistische droogkloten bezig met de stand van kapucijners, doperwt en tuinboon, aan af te meten. De op zijn gezondheid lettende vegetariër wint het in *Groente* van de schrokkende carnivoor, de arenlezer van de bacchant, het hyperbolische van de onbetamelijke lach.

Met de hovenier die maar niet uitgepraat raakt over zijn zelfgeschapen paradijs dat, zo blijkt tenslotte, vooral een lusttuin is van woorden met de structuur en de omvang van het boek waarin hij vakkundig is neer geplant, heeft zijn maker verder gemeen dat hij een verwoed graver is naar woorden in een ‘hof van het geheugen.’ Onbedachtzame uitbundigheid legt het af tegen geënsceneerde reflectie. Dat geheugen is vooral een lachspiegel, aldus een notitie in Jongstra's *Het huis M. Memoires van een spreker*, een deraillerende detectiveroman waarin het gedachtegoed van Frances A. Yates rondwaart, schrijfster van de studie *De geheugenkunst* (1966). Alle zaaien en oogsten in *Groente* is allereerst geduldig bewerkte bureauarbeid, ontleend aan boeken. Geen schop gaat de grond in, in plaats van aarde worden teksten omgewoeld. De activiteiten die de ik-verteller onderneemt worden gedicteerd door letters op papier. Er bestaat voor beiden een zo vanzelfsprekende overeenkomst tussen tuin en boekenkast dat een ‘snelle overgang van zaken naar geest, van tuin naar boeken’ nauwelijks meer is dan een peulenschil.

Niet in het volkse, maar in het geletterde, niet in de losbandigheid, maar in de onbetamelijkheid van het gevormde, dat wat in de bibliotheek is opgeborgen, liggen de attributen van Jongstra's even curieuze, serieuze als doldwaze escapades. Wat dat betreft, roept hij bij mij het beeld in herinnering dat in Venetië even beroemd is als dat van Laurens Janszoon Coster in Haarlem. Daar bevindt zich op het San Stefanoplein een standbeeld ter nagedachtenis aan de geleerde Niccolo Tommaseo (1802-1874), een veelzijdig man die een omvangrijk en divers oeuvre op zijn naam heeft staan. De beeldhouwer heeft Tommaseo staande uitgebeeld met verwarde haardos en lange jas, de armen gekruist en met een peinzende blik is zijn ogen. Zo ongeveer als Jongstra zichzelf per foto bekend maakte op het omslag van zijn eersteling *De psychologie van zwavel*. Achter hem ligt een stapel boeken die zijn geleerdheid moet accentueren. Maar bij de Venetianen is zijn naam en faam inmiddels in de vergetelheid geraakt, sterker nog, voor hen is hij een volslagen onbekende geworden. Wat niet wegneemt dat zijn uit steen gehouwen verschijning legendarisch is in de volksmond van de bewoners uit de Dogestad van weleer. Aan de stapeling boeken achter zijn standbeen - het

bovenste, half opengeslagen exemplaar lijkt onder zijn mantel vandaan te glippen - dankt hij zijn bijnaam *cacalibri*, de boekenpoeper. In plaats van geleerde wordt hij aangezien voor letterdrukker, staat hij daar als het zoveelste bewijs van het versteend cliché dat niets is blijkt wat het lijkt. In Jongstra's universum is het niet anders, groeit het leven al evenzeer uit tot één grote maskerade. Eigenheid bestaat niet, wie je bent is inwisselbaar, krijgt de lezer toegevoegd. We zijn allemaal min of meer wankelmoedige hofnarren die driftig bewegend en jonglerend met woorden de lach proberen hoog te houden. Bibliotheken vol zijn er de bewijzen van.

Legio zijn de redenaars, de interpreten, de liefdesverklaarders en -stotteraars, de wetenschappers en hooglied zangers van het ultieme geluk, de psychiaters, de prekers en versprekers, die sinds *Groente* zijn werk bevolken en kleur geven, bijvoorbeeld in *Disgenoten*, *Hudigers Hooglied* of *De tegenhanger*. De een smacht om een balsemieke omarming, de ander roept om ontmaskering en ontluistering, en intussen zijn ze allemaal op zoek naar hun ongrijpbare ego, in een speurtocht die nogal eens eindigt in een even hilarisch als schrijnend démasqué. Ze worden begeleid door een stoet van reuzen en dwergen, een bonte optocht van eens befaamde, maar soms sinds lang vergeten denkers, uitvinders, betweters en levenskunstenaars. Hij delft ze op en gaat met hen aan de haal. Vbetnootcoryfeeën worden ze bij hem, soms verkondigers van het hoogst wetenschappelijke, dan weer van het gewone of extravagante, in bijvoorbeeld *Cicerone* en *De tak van Salzburg*. Die diversiteit in zijn schrijfwerk met, wat mij betreft, *Groente* als prototype, de lont aan het kruitvat van Jongstra's schrijven, maakt er de charme van uit. Dat samenvloeien en laten botsen van allerlei vormen van vertellen, dat redeneren en onberedeneerd zwalken, dat zappen doorheen de wereld van het ooit vastgelegde woord met Dante, Multatuli, Sterne en Gogol als onverbloemde oriëntatiepunten, geeft aan zijn proza iets onmiskenbaars eigens, of beter gezegd eigengereids. Postmodernisme is daar tegenwoordig de term voor. Dat zal dan. In elk geval verenigt Jongstra in zijn schrijven een veelvoud aan vertelvarianten, maakt er een even verrassend als boeiend conglomeraat van, bestaande uit sentimentele, wetenswaardige, serieuze en kolderieke, quasi-filosofische en wetenschappelijke, persiflerende, commentariërende en blasfemische elementen.

Ik sluit af, zei de feestredenaar. Graag had hij nog gewezen op de bizarre inhoud van *Groente*, maar hij wilde zich niet wagen aan een samenvatting. Te precair. Er klinkt niet zoals in de klassieke roman een unisono stem in op, al dringt het relaas van dat buitenbeentje, die eigenheimer van een hovenier er al met al het sterkst in door. Een onmiskenbaar groteske figuur is het, met een leven dat geen weet heeft van tijd en ruimte, zoals uit zijn ontmoetingen met beroemdheden uit diverse tijdperken als Franciscus en Clara van Assisi,

Pythagoras, Darwin en Augustinus mag blijken. Een eeuwige dromer die hongert naar de ideale liefde, maar ook iemand die, als hem iets over zijn liaisons met al die Clara's en een enkele Maria duidelijk wordt, geen blijvende band met de geliefden in stand weet te houden. Waarna hij zijn toevlucht neemt in de beschermde omheining van zijn geriefelijke tuin. En dat is niet bepaald een tuin der lusten, zoals Jeroen Bosch die in al zijn dubbelzinnigheid in beeld bracht: 'Bosch' drieluik is een mooie herinnering aan wat er via de boeken aan hoger weten was geworden,' resumeert de hovenier bijna etherisch. Van verleiding, laat staan van vleselijke verlangens is geen sprake in zijn aangeharkt hofje. Het is eerder de verkleedruimte voor een introspectief aangelegd iemand dan voor de tegenhanger ervan: de hedonist.

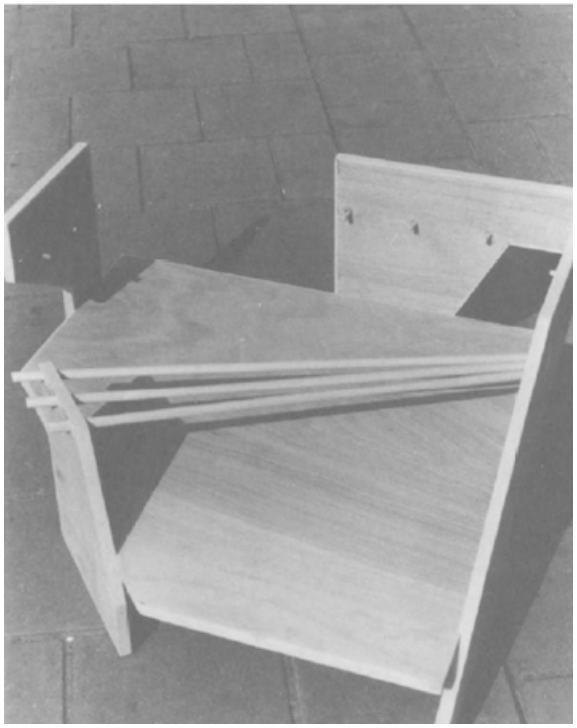
Eén ding wil hij nog kwijt. En wel dit. De lach die in Jongstra's werk opklinkt, is getoonzet op een even aanstekelijke als eigenzinnige verwerking van geschreven erfgoed. Zijn humor heeft niet de ontwrichtende werking van het burleske, is nooit schaterend of 'schallend zoals dat bij vlees hoort'. Jongstra's lach om het wereldse is eerder ingetogen, schalks. Hij kiest bij voorkeur de weg van de distinctie, is puntig, spiritueel en ironisch. Die van de matigheid, om het in zuidelijk carnavalsidioom te formuleren. Man uit het Friese Terwispel als hij is, opteert hij voor die noordelijke variant. Smaken verschillen, maar juist daarin kun je elkaar appreciëren. Zo verschillen onze smaken ook als het om de edele groente *Brussels lof* gaat, die prachtige, maagdelijk blanke stronk die Jongstra terecht de 'vorstin van de duisternis' noemt, maar waar hij liever naar kijkt dan haar aan te raken. Brussels lof. Het is een van mijn lievelingsgerechten omdat het een groente is die zich met een flinke klont roomboter voortreffelijk laat bakken als een lendenlapje. Op die manier klaar en gaar gemaakt, is zij voor mij het vlees van het carnavale.

*Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van* BZZLLETIN

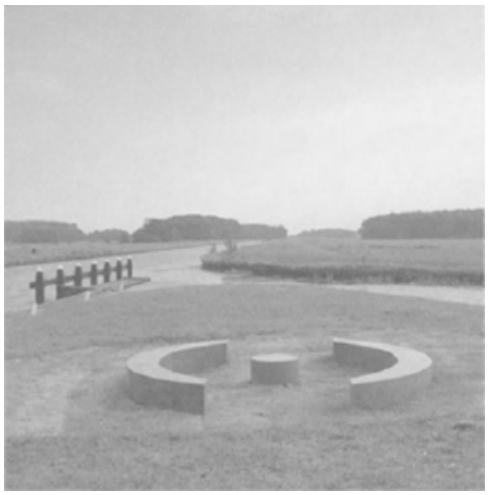
Er was eens een genootschap dat zich ‘Aphtartodoceten’ noemde en meende dat Jezus weliswaar eigenaardig was geconcipieerd, maar toch gewoon geboren. Hij was óók gestorven en daar begon hun specialisme. Voor hen was het Lichaam van Christus niet zoals ieder menselijk overschot voor de wormen, maar wachtte het glanzend van heelheid onder de grond op de Jongste Dag. De stigmata zouden zelfs zijn dichtgegroeid, alleen nog een rood puntje op de plek van de spijkergaten en een dunne streep waar de soldaat het ijzer van de lans had gezet. De Aphtartodoceten wilden hun stelling graag bewijzen, maar konden het Lijk niet vinden. (uit *De tak van Salzburg*, 2002)

## Agna Eijgenraam
## *Een klinker uit den hoge*
## Atte Jongstra en de beeldende kunst

**L**aat ik het zelf maar zeggen, anders krijg ik er weer vragen over: Atte Jongstra en ik hadden in de jaren tachtig een verhouding. Het duurde niet heel erg lang, maar de liefde van zijn kant was vurig genoeg om hem een salontafel voor mij te laten timmeren. Een hint was genoeg geweest, ik had op een lege plek voor het bankstel gewezen en hij begon meteen. Drie dagen later stond de tafel in mijn huiskamer, er hoefde alleen nog een glasplaat op. Die plaat gekocht en erop gelegd, dankjewel gezegd en de verhouding uitgemaakt. Ik was erg vluchtig in die tijd. En een verhouding met Atte Jongstra... Ik vond hem machtig zoals je eten machtig kunt vinden, heel lekker, maar te zwaar op de maag. De tafel was intussen een kunststuk. Maar helaas, hoe gaan die dingen? Ik kreeg een nieuwe vriend die geen Jongstratafel wilde, dus toen hebben we hem bij het groot vuil gezet.



AUTEUR Door Multatuli ook wel ‘aandoenings-schrynwerker’ genoemd De auteur wordt echter ten onrechte niet afgerekend op het resultaat van zijn arbeid, in tegenstelling tot de echte schnjnwerker Vgl Idee 771 ‘Zelfs een auteur - wiens ambacht het schryven en beschryven is - wordt al te goedig vergeven, indien hy ons herhaaldelyk den afgezaagden deun naar 't hoofd werpt dát dát dát is niet te beschryven Die betuiging zelf geldt dan voor een soort van beschryvmg, en wordt als zodanig aangenomen door lezers die toch weigeren zouden de rekening te betalen voor een niet geleverde tafel of kast, welke de schrynwerker had betuigd niet te kunnen maken. (Uit ongepubliceerd Lexicon Multatuli als timmerman).



Jongstra vroeg er meteen naar, toen ik eenmaal voldoende moed had verzameld om hem voor dit stuk te bellen:

‘Hoe is het met mijn tafel?’

‘Die tafel leeft niet meer,’ zei ik. Gelukkig vroeg hij niet verder, misschien had hij het al verwacht.

‘Maar wel een kunstwerk, toch?’

‘Daar bel ik juist voor,’ zei ik. ‘Ik ben gevraagd een stuk over jou en de beeldende kunst te schrijven.’

Dan moest ik maar langskomen.

‘Of had je óók iets anders in gedachten?’

‘Nee, alleen een interviewtje.’

Ik hoorde hem slikken, maar hij stemde toe.

‘Aardig van je,’ zei ik.

‘Vind je dat?’

Ik zei het nog eens, toen vond hij zichzelf ook aardig.

Sporadisch is Atte Jongstra dus actief als beeldend kunstenaar. Zo ontwierp hij in nauwe samenwerking met steentypograaf Sacha de Leeuw een grensmonument, dat werd geplaatst te Nieuweberkopersluis aan de Tjonger, de rivier die het Friese taalgebied scheidt van het Stellingwerfse (Saksische). Op de stenen teksthaken aan weerzijden van de middenstip staat:

- In het Fries (links): *Komme. Tusken twa wrâlden telâne. Op in grins bliuwe wolle. útsicht*. [Komen. Tussen twee werelden terecht. Op een grens willen blijven. Uitzicht.]
- In het Stellingwerfs (rechts): *Gaon. Moe'n ienkeer. Overstikken dommiet. Telane kommen. Deurzicht*. [Gaan. Moeten eenmaal. Oversteken straks. Terechtkomen. Inzicht.]

Op de stip in het midden staat:

*A zie B. B zie A.*

*Ane Jongstra (1956-)*

Het monument geeft een taalgrens aan, het gaat tevens over grenzen in het algemeen, tot en met het oversteken van de grens tussen leven en dood door Jongstra zelf, een thema dat hem de laatste tijd kennelijk vaker bezighoudt.

Zo dook in verband met de verschijning van zijn roman *De tegenhanger* (2003) een affiche in de straten van Nederland op, waarop het overlijden werd aangekondigd van ene Atte Jongstra. Verwezen werd weliswaar naar de gelijknamige hoofdpersoon in het boek, maar toch.

'Wat heb je toch met de dood?' vroeg ik hem.

Jongstra zei dat hij zevenenveertig was, over de helft dus.

'Ik heb mijn geboorte een beetje uit het zicht verloren. En vind je het niet praktisch? Men hoeft mijn sterfjaar maar in de middenstip te beitelen en ik heb meteen een grafmonument!'

'Tja,' zei ik aarzelend. 'Heel praktisch.'

Jongstra werkt graag samen met beeldend kunstenaars. Zo organiseerde hij voor de presentatie van zijn roman *Groente* (Oud-Amelisweerd, 1991) een tentoonstelling m.m.v. vijfenveertig beeldend kunstenaars, deels samen met Ronald van Tienhoven, die in één vleugel van het landhuis optrad als gastconservator. Verdere deelnemers aan de tentoonstelling 'Groente': o.a. Joost Swarte, Siert Dallinga, Rob Scholte, Juriaan van Hall, Helma Pantus, Harald Vlugt, Jan van der Ploeg, Ewald Spieker, Peter Mertens, Hans Aarsman, Harry Heijink, Yntze Vughts, F.F. Beckmans, Ed Gebski, Peter Zegveld, Jan Verburg en Peter Giele.

Met een aantal kunstenaars voerde Atte Jongstra projecten uit. *Stofomslag / Omslag van stof* (1992) met Roland Sips (beeld) en Marten Jongema (vormgeving), 'De verbeelding van het lichaam' (Galerie Metis Contemporary Art, Amsterdam, 1993, met onder de bijdragen van 49 beeldend kunstenaars o.a. werk van Alex Vermeulen, Max Kisman, Sandra Derks, Marlène Dumas, Lucebert, Peter Klashorst, Philip Mechanicus, Ronald van Tienhoven, Maarten Ploeg en Rob Scholte), *The Image of a Vase* (1994) met Harald Vlugt. In hetzelfde jaar 1994 verscheen *Lexicon voor feestgangers*, een tragi-komisch naslagwerk voor vierders, in nauwe samenwerking met (kinder)boekillustratrice Rotraut Suzanne Berner. Het verscheen als nieuwjaarsgeschenk bij uitgeverij Contact, en werd in het Duits gepubliceerd als *Festliches Lexicon* (Maro Verlag). In 2004 verscheen *Magazijn Memoria*, een map van 52 linosneden van beeldend kunstenaar Jan van de Pol en even zovele gedichten van Atte Jongstra.

Waarom wil een schrijver met een beeldend kunstenaar samenwerken? Is schrijven voor hem niet genoeg?

Jongstra: 'Ik blijf natuurlijk in eerste instantie schrijver, maar één plus één is drie. En soms heb je zo'n veelvoud nodig om je niet schreeuwend eenzaam te voelen achter je werktafel.'

'Toen we nog samen waren zat je daar ook altijd...'

'Juist, dat bedoel ik. Schreeuwend eenzaam.'

Wraak willen ze altijd, die exen. Ik gunde het hem maar en het bleef bij dat ene steekje.

'Waarom duurde het toen zo kort tussen ons?' Dat vroeg hij nog wel.

'Laten we het zakelijk houden,' zei ik uitgestreken. 'Waarom wil een schrijver óók beeldend kunstenaar zijn?'

Hij herstelde zich meteen.

'Taal is niet het enige uitdrukkingsmiddel van een idee. Soms leent een andere vorm dan een boek of gedicht zich beter voor wat je uit wilt drukken.'

In zijn Amsterdamse werkkamer, recht boven zijn bureaustoel, zweeft de baksteen boven Jongstra's hoofd die hij ontwierp voor de groepstentoonstelling 'Die Hollandische Welle' te Berlijn (1998) in Kunstraum Berlin. In de steen staat in gotische kapitalen het woord 'Gott' gebakken. Vanwaar deze symboliek?

'Hoofdpijn, of een schedelbasisfractuur bij pech: het hangt aan een dun draadje, dit beeld van de suizende, klinkerharde manier waarop het geheel der dingen je vanuit den Hoge kan treffen. Net als de liefde. Of het einde

daarvan. Je hebt me destijds flink geraakt.’

Dit was het moment om mijn cassetterecorder in mijn tas te stoppen. Ik trok meteen mijn jas aan.

‘Wil je echt niet nog wat drinken?’ vroeg Jongstra bij de deur. ‘Dank je,’ zei ik. ‘We zijn weer helemaal bijgepraat.’

*Agna Eijgenraam is kunsthistorica*

Monumentale toiletstoel (‘Buitengemak’) op het terrein van Hotel Céleste (uit *De tegenhanger*), door de auteur zelf getimmerd

## M. Februari
## *Een ruwe, beschermende bast*

**O**ver een boek spreken is altijd een zaak van onmacht' zegt Louis-Ferdinand Céline wanneer interviewster Madeleine Chapsal hem bezoekt om over een van zijn boeken te spreken. Een beetje verongelijkt meldt de interviewster dat ze het betreffende boek toch echt heeft gelezen. ‘U hebt het niet zo erg goed gelezen,’ bitst hij terug, ‘omdat de boel in de war is geraakt. Ik heb het manuscript ingeleverd en daarna is het manuscript, waarom eigenlijk? uit elkaar gevallen en toen ik het weer terug zag lag het helemaal door elkaar, ze hadden het begin aan het eind gezet. Ik neem aan dat ze zich er op de NRF op gestort hebben, dat het diverse schrijftafels gepasseerd is en dat ze daarna hebben geprobeerd de hoofdstukken weer bijeen te krijgen. En daarbij hebben ze ze door elkaar gehaald en wisten ze niet meer waar dit hoorde en waar dat hoorde. Nou ja, ze hebben dat meesterwerk zo goed en zo kwaad als het ging weer gerangschikt.’

Over de boeken van Atte Jongstra spreken is evenzeer een zaak van onmacht. Ik heb de boeken wel gelezen, maar als Atte Jongstra een bitser mens zou zijn dan hij is, zou hij me kunnen verwijten dat ik ze niet zo erg goed heb gelezen. Niet dat de manuscripten ter uitgeverij uit elkaar zijn gevallen en door elkaar zijn gehaald - nee, ik ben het die de boeken aan mijn schrijftafel liet passeren en, waarom eigenlijk? in de war liet raken, bijeen trachtte te rapen en zo goed en zo kwaad weer tot meesterwerk heb gerangschikt. Ik ben bang dat ik daarbij geregeld het begin aan het eind heb gezet. Laat ik niettemin proberen over zijn boeken te spreken en laat ik zeggen dat ik Atte Jongstra lang geleden heb leren kennen in *De psychologie van de zwavel*. Laat ik er meteen eerlijk aan toevoegen dat ik hem in diezelfde tijd ook heb leren kennen buiten *De psychologie van de zwavel*. Ik weet wel dat er literatuuropvattingen zijn die nu zouden vragen om een intieme beschrijving van onze ontmoetingen buiten het boek, maar die literatuuropvattingen zijn niet de mijne, en ik moet ermee volstaan te bekennen dat ik binnen het boek onmiddellijk gecharmeerd van hem was. Dat neemt overigens niet weg dat ik *De psychologie van de zwavel* nooit volledig heb uitgelezen. Hoewel vastberaden van begin tot einde lezend heb ik onderweg onnoemelijk veel zijpaden links laten liggen en richtingaanwijzingen genegeerd. Net iets te vaak hebben mijn eigen gedachten die van de schrijver verdrongen en het boek dicht slaand moest ik bekennen dat ik het niet zo goed had gelezen. Is dat erg?

‘Het verdient aanbeveling een boek helemaal uit te lezen, alvorens men er

een stuk over schrijft,' heeft Jongstra zelf ooit gezegd, in een essay over een boek dat hij op *zijn* beurt niet zo goed had gelezen. Maar hoewel hij bekende niet voldoende in het boek te zijn doorgedrongen, liet hij meteen weten dat hij juist voor dat soort boeken een voorliefde heeft - voor boeken die zich verzetten tegen een sluitende lezing. In een kaleidoskopische verhandeling bekende hij zijn voorliefde voor proza dat een spiegel vormt van de werkelijkheid zoals ze is: 'Bont, verscheiden, paradoxaal of echt tegenstrijdig, ondoordringbaar.' Een voorliefde dus voor realistische literatuur.

Als liefhebber van zulke realistische essayistiek - zulk essayistisch realisme - was ik zoals gezegd onmiddellijk gecharmeerd van de schrijver Atte Jongstra. En zo leende ik van hem een citaat dat hij weer had ontleend aan de voetnotenroman *De Mezzanino* van Nicholson Baker, en dat voor dit essayistische realisme een grondslag bood. Als de werkelijkheid ondoordringbaar is, leerde het citaat, dan kan de waarheid niet eenvoudig zijn. Baker wees op voetnotenschrijvers als James Boswell en Edward Gibbon. 'Zij wisten', schrijft hij, 'dat de buitenkant van de waarheid niet glad is, aanzwelt en zich opeenhoopt van alinea naar goedgevormde alinea, maar bedekt is met een ruwe, beschermende bast van citaten, aanhalingstekens, cursiveringen en vreemde talen, een hele geannoteerde korst.' Nadat ik dit citaat van Jongstra had geleend, leende hij het weer van mij, waarna ik het opnieuw van hem leende: sindsdien stuitert het opgewekt tussen ons in. En als de woorden van Baker niet al van oorsprong waar waren geweest, dan werden ze het door dat stuiteren vanzelf.

De essays van Atte Jongstra mogen dan echter op realistische wijze ondoordringbaar zijn, tegelijk hebben ze de genoeglijkheid en de vrijgevigheid van een *Kaffeefahrt* naar Duitsland. Niet alleen zijn koffie en taartjes bij de prijs inbegrepen, er worden ook belangeloos theedoeken verstrekt en tot ieders verbazing blijken er gratis steeksleutelssets voor de heren en haarföhncombinaties voor de dames tevoorschijn te worden getoverd uit het laadruim. Intussen praat de reisleider indringend op de reizigers in.

De essaybundel *De tak van Salzburg* is zo'n boek, dat zich enerzijds tegen sluitende lezing verzet en dat anderzijds royaal uitdeelt en de lezer met onverwachte cadeaus overlaadt. Ik sla willekeurig een bladzijde op, zoals ik van tijd tot tijd doe, en lees over het lezen van de Bijbel. Jongstra schrijft weliswaar een streng stuk over het boek *The Bible Code*, maar hij doet er ons hartelijk een voetnoot bij cadeau over weer een andere bijbellezing, *Geschichte der H.S. Alten Testaments* (1956) van H. Reuss. Jongstra citeert Reuss: 'Ik heb berekend dat de TIEN GEBODEN 620 letters bevatten en dat, aangenomen dat de stenen tafels tweezijdig bebeiteld waren en elke letter maximaal 25 vierkante centimeter besloeg, de stenen 2 vierkante meter

maten. En die zou de oude Mozes de berg afgedragen hebben?'

Natuurlijk, het is goed mogelijk dat er lezers zijn die geen belangstelling hebben voor zulke vragen, maar voor zulke lezers zijn er wel andere schrijvers. Met hun afwijkende geaardheid hoeft Atte Jongstra geen rekening te houden. Voor degenen die zich op reis echter maar wat graag door hem laten meevoeren, heeft hij bij iedere bocht in de weg een nieuwe verrassing paraat - zoals het advies dat ene Gos. De Voogt de gezonde Hollandse jongen ooit gaf over het lezen van een boek. 'Met je rug naar het licht lees je het beste maar het kan voorkomen dat dan je eigen schaduw op het boek valt. De beste manier is zóó plaats te nemen dat het licht over je linkerschouder valt. Lezen bij kaarslicht is glad verkeerd. In bed slaap je.'

Er zijn twee manieren om iets verstandigs over een oeuvre te zeggen. Je kunt proberen verstand te krijgen van het werk, of je kunt besluiten familie te zijn van de auteur. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat ik geen verstand heb van het werk van Atte Jongstra. Ik heb het wel gelezen, maar ik heb het allang ten eigen nutte verhaspeld, ik heb eruit gejat, ik heb het door elkaar gehaald, uit de kast laten vallen en ik ben glad vergeten te bedenken waar het over gaat. Maar daar staat dan weer tegenover dat ik in de loop der jaren heb besloten familie te zijn van de auteur. In zijn *Familieportret* staan de prominentere familieleden beschreven, ik ben slechts een oomzeggerskind, een naneef, een tweedegraads nichtje dat niet precies lijkt, maar dat ontegenzeggelijk een Wittgensteiniaanse familiegelijkenis vertoont. Niet de neus, wel de ogen. Niet de haarinplant, wel de licht irritante neiging om met iedere tekst aan de haal te gaan.

Als ik iets verstandigs moet zeggen over Atte Jongstra, dan kan ik bij gebrek aan neerlandistieke gaven dus geen serieuze analyses geven, ik kan hooguit vertellen hoe ik hem in familiekring heb meegemaakt en gadegeslagen. En op basis van die intieme observaties wil ik hier dan wel onthullen dat hij een tegenhanger is. Volgens zijn laatste roman is hij een tegenhanger van zichzelf - maar eerst en vooral is hij een tegenhanger van de gehele Nederlandse literatuur. Hangen de meeste Nederlandse auteurs in hun streven naar narratieve abstractie de ene kant op, dan hangt Atte Jongstra in zijn streven naar essayistisch realisme de andere kant op. Dat is, geloof ik, wat ik over de schrijver Atte Jongstra wilde zeggen: het is louter aan hem te danken dat we niet omslaan.

*M. Februari (1963) publiceerde de roman* De zonen van het uitzicht *(1989), de literaire dissertatie* Een pruik van paardenhaar & Over het lezen van een boek *(2000) en de bundel Volkskrant-columns* Park Welgelegen *(2004)*

## Anthony Mertens
## *Daadkracht als tegenhanger van verlammende paniek*

**E**en deel van de encyclopedie is om onnaspeurlijke reden uit de kast op de grond gevallen. Een zuchtje wind schuiert door de kamer en grabbelt door de bladzijden. Alleen het geritsel is hoorbaar. Een foto maakt zich los uit het boek en schommelt, door de luchtdruk, op ooghoogte. In een bootje zit een man op een meer te vissen. Het meer is omgeven door hoge bergen. Hengelsport. Langzaam rijst hij op. Brengt hij de Hitlergroet? Nee, hij bedaart het afwezige volk en strekt dan zijn handen ten hemel. Ik hoor het galmen in de wijde omtrek, maar niet de woorden. Dan keert de man terug in het beeld van de bedaarde visser. Ik heb vannacht over Atte Jongstra gedroomd. Over de schrijver Atte Jongstra.

### *1*

Aan het ontbijt realiseer ik me waarom ik die droom heb onthouden. Het kwade geweten moet hebben opgespeeld. Het onbewuste zei me de wacht aan: dat ik dit stuk over Jongstra's werk al eeuwen geleden had moeten inleveren. Terwijl ik mijn boterham smeer, loop ik de bestanddelen na. Die foto met Jongstra in een bootje moet ik ooit eerder hebben gezien. Dat meer lijkt in een fjord te liggen: de auteur heeft vaak door Noorwegen en Zweden gezworven, waarvan hij in zijn boeken meer dan eens verslag heeft gedaan. Meestal gingen die reizen gepaard met amoureuze geschiedenissen. En bij de slok jus weet ik dat in dit droombeeld de meeste aspecten van zijn werk zijn vertegenwoordigd. Atte de hengelaar, die van overal vandaan zijn weetjes oppikt. Atte de spreekstalmeester, altijd een succes. Hij kent zijn Cicero van buiten. En Atte de apostel, die de weg is kwijtgeraakt en discipel zonder leraar is geworden. Autodidact in de hengelsport en in de retorica. Het onbewuste suggereert me dat de metafysica een verborgen element is in zijn werk. Nou ja verborgen, ik moet er eens op gaan letten.

Bij het inschenken van de koffie onderzoek ik mijn geweten: vanwaar toch dat uitstel? Ik stuit op vermoeidheid bij de gedachte dat secundaire literatuur nooit gelezen wordt, dat het schrijven van zo'n opstel vergeefse moeite is. Ondertussen blijft op deze vroege morgen deze gedachte zich maar uitbreiden, waarschijnlijk schud ik mijn filippica op die ik gisteravond heb gehouden over het verdwijnen van hele genres uit het culturele geheugen. Ik had de cultuurpessimist uitgehangen - zoveel was zeker. Poëzie wordt nog maar mondjesmaat uitgegeven, romans van nog maar een jaar geleden zijn niet meer in de boekwinkel te vinden, de omloopsnelheid verdraagt geen

klassieken uit de geschiedenis van de Nederlandse literatuur. Essays en studies over de letterkunde zijn slechts in zeer kleine oplagen leverbaar, de boekhandels willen er niet aan. Wat ben ik gisteren te keer gegaan tegen de commerciële wetten waaraan nieuwe boeken ten prooi zijn gevallen. Maar vanochtend verjaag ik even die vermoeidheid, omdat er geen auteur in onze literatuur is die zo is opgekomen voor nutteloze kennis als Atte Jongstra. Met die nutteloze kennis heeft hij mij aangename leesuren bezorgd. Misschien dat een verdwaalde lezer op een verloren zondagmiddag door dit stukje op het idee komt om die Jongstra eindelijk ook eens te gaan lezen. Is dit stuk niet voor niets geweest.

***2***

Sinds jaar en dag ben ik Atte Jongstra's redacteur. Dus ik waarschuw maar even, dit wordt een partijdig, een vooringenomen stuk. Tegen anderen beweer ik pedant dat ik elk geschrift van Jongstra's hand al na een paar alinea's kan herkennen, al was het maar aan de zinswendingen, de lijstjes, de opsommingen, de overgangen naar de laconieke, directe rede.

Als ik een manuscript van hem in handen krijg, lees ik niet alleen de zinnen, ik hoor ze. Ik hoor zijn stem: afwisselend snerpend, kirrend, dwingend, galmend, dan weer zijn er de stiltes voor de lange uithalen, is er het *sotto voce*, spreekt hij quasi serieus. Mijn vrouw heeft een keer de hoorn uit mijn hand moeten rukken omdat ik niet bijkwam van het lachen. Atte las mij een stuk voor over een vrouw in de menopauze, zo schmierend geestig dat ik in ademnood kwam. Het was lang geleden dat ik zo had gelachen. Dat was bij een passage uit *Hoor mijn lied, Violetta* van Louis Ferron waar een hospita de maat wordt genomen. In dat onbedaarlijk schmieren hebben Ferron en Jongstra iets gemeen, maar met het Duitse verleden heeft Jongstra geen con-

nectie. Zijn werkterrein is het internet en Google is zijn gids.

Het is nu half tien. Als ik de uitgeverij binnenkom, maak ik mijn postvak leeg. Daarin liggen de manuscripten die verwachtingsvol om mijn aandacht vragen. Ik haal ze uit de envelop, kanslozen meestal. In velen daarvan kom ik de sporen van de nieuwe technologie tegen: de effecten van de computer, teksten waarbij vaker gebruik is gemaakt van de vervangknop dan van de deleteknop. Mooi verzorgd, dat wel, maar in die verhalen dringt vooral de kindertaal van de emails door, *bottom lines* en de eenwoordige ellipsen overheersen. Ik verwacht dat de eerste chatroman nog dit jaar verschijnt. De briefromans behoren definitief tot het verleden, het is een genre dat ik voor mijn ogen heb zien vergaan. Ik weet het niet zeker, maar het zou me niet verbazen als blijkt dat Jongstra de eerste auteur is in onze letteren die de wereld van de websites in zijn boeken heeft geïntegreerd. Hij heeft in ons land de encyclopedische fictie geïntroduceerd, al moet hier ik hier onmiddellijk ook Battus noemen met zijn geestige encyclopedie. Toch heeft niemand anders de zoekmachine zo uitbundig als aggregaat voor de romanpiot gebruikt. Google als romanheld. Tik in: handschoen en je hebt een verhaal uit *Cicerone*.

***3***

In plaats van de computer aan te knippen, sla ik de verhalenbundel *Cicerone* open. Ik had ook ‘handschoen’ kunnen intikken en die hits kunnen nalopen. Maar Jongstra heeft het werk al gedaan. Zijn verhaal waaiert voor je het weet uiteen in lijstjes, een methode waarvoor hij in zijn boeken een grote voorkeur aan de dag legt. Te beginnen met de merken handschoenen die je zoal hebt: Hogskins, Hermes, Molyneux, Schiaparelli, Calico... en een alinea verder neuzen we al in Diderots *Encyclopédie*:

> ‘Bijna een handleiding die Diderot hier geeft,’ zei ik meteen hartstochtelijk. ‘Als je alles op schaal zou vergroten, maak je een handschoen precies zoals je hem wilt hebben. Wolschaar, leerschaar, mesjes, priem... Dankzij hem hoef ik over dit onderwerp niets meer te weten. Zeemleer, zijde, gummi, wol. Rouw-, kap-, rij-, motor-, zeehandschoenen. Mitaines, crochets, floretten, wolfsvangers. Met drukknoopjes, haaksluiting, lubben of zonder. Handstukken, vertel mij wat.’

Sla een boek van Jongstra open en je vindt talloze van dit soort lijstjes. Zijn voorkeur voor de opsomming verraadt de encyclopedist in de auteur, de liefhebber van woordenboeken met al hun lemmata, die graag van het ene naar het andere onderwerp switcht. Wat dat betreft lijkt hij op Battus, die door Jongstra graag wordt geciteerd: ‘Opkomst: zie ondergang’. Het was Battus die deze tautologische verwijzing uit de *Winkler Prins* opdiepte. ‘Opkomst: zie Ondergang’ is het laatste motto bij Jongstra's verhalenbundel *De psychologie van de zwavel*. Zo gaat hij te werk. Het ene woord lokt het andere uit en voor je het weet verwijst de handschoen met al zijn betekenisomschrijvingen of naar de muziek of naar het openen van gordijnen. Met als gevolg dat alles met alles verbonden kan worden. Zelfs van een ogenschijnlijk oninteressant onderwerp als groente kan een cultuurgeschiedenis worden geschreven, want ook de prei, rabarber, pompoenen, boerenkool of radijzen blijken een geschiedenis te hebben..

Daarmee voegt Jongstra zich in de traditie van het encyclopedisme, een vorm van schrijven die eeuwenlang de voedster is geweest van de roman, met daarin lange beschrijvingen die altijd op inventarissen en lijstjes zijn gebaseerd. Maar waar in de klassieke roman het regime van de intrige of de plot alles aan zich ondergeschikt maakt, kun je je niet aan de indruk onttrekken dat bij Jongstra vooral het parodistische gebaar de overhand heeft. Wat in de klassieke roman als achtergrondkennis wordt weggemoffeld, plaatst Jongstra op de op de voorgrond. Daarmee overtreedt hij de wet van de literaire kritiek die zegt dat de schrijver zijn research nooit opzichtig mag tonen: moralisme en pedanterie zijn de valkuilen waar de romancier zich voor moeten hoeden. Jongstra heeft er lak aan: hoe pedanter, hoe beter. Hij zet zijn wijsneus op of steekt hem in een handschoen die binnenste buiten is gekeerd. Achtergrond wordt bij Jongstra voorgrond en omgekeerd. Wat hij, chic gezegd, wil weergeven is de onontwarbare kluwen die kennis heet. Waar elk lemma een ander oproept en de complexiteit wordt weerspiegeld in elk te veronachtzamen detail, ontstaat zo een tekst die bijna eindeloos naar alle kanten uitwaaiert. De auteur heeft de regie van de tekst niet in handen. Toch bevat zijn jongste roman *De tegenhanger* zowaar een intrige (die van de driehoeksverhouding zou je kortheidshalve kunnen zeggen). Desondanks kun

je je nauwelijks aan de indruk onttrekken dat deze intrige niet meer is dan een alibi voor de verbreiding van een encyclopedisch weten (*De tegenhanger* bevat talloze scènes waarin zoekacties op internet worden beschreven en allen hebben ze betrekking op perversies). Het verhaal in deze roman is niet meer dan een waslijn waar de lemmata van de seksuele perversies als kledingstukken na een wasbeurt met knijpers aan worden opgehangen. De beschrijving van de ronduit ranzige websites vormt een scherp contrast met de mierzoete, hoofse beschrijvingen van de liefdevolle gevoelens die de hoofdpersoon koestert.

Bedenk. Op een schrale maandagochtend fiets je over de dijk, langs de huizen zie je waslijnen, de kledingsstukken waaien met de wind mee en je verbaast je over de heterogene samenstelling, een onderbroek met lange pijpen, een boxershort, een bh, een sok, een sprei. Als je al peddelend het raadsel van deze samenstelling probeert op te lossen, bots je onvermijdelijk op het verkeersbord aan de rand van de weg. Je had op het fietspad moeten blijven, maar met een bult op je hoofd besef je dat je al eerder in het gras had moeten gaan liggen om te beseffen hoeveel poëzie er schuilgaat in al dat wasgoed. Zo hangen bij Jongstra de citaten aan de waslijn van het verhaal.

***4***

Elke keer als Atte zijn manuscript indient, dringt zich de vraag op van het genre: betreft het hier een verhaal, een roman, een essay, of een wetenschappelijke studie. (Jongstra heeft daadwerkelijk overwogen om te promoveren op *De tak van Salzburg*. Maar de beoogde promotor zag in dat patafysische gebaar geen brood). Eigenlijk schrijft Jongstra boeken volgens het beproefde procédé van een genre dat geen genre is. Ik bedoel dit: zijn boeken zijn in hoge mate autobiografisch van aard (weet ik als zijn redacteur) maar het zijn allerminst autobiografieën, dat wil zeggen: het zijn geen geschriften die het parcours van zijn curriculum vitae volgen. Eigenlijk bestaan zijn boeken uit voetnoten die naar een niet bestaande tekst verwijzen, voedsel voor de filosofen van het deconstructivisme. Waar de encyclopedie bestaat bij de gratie van de ordening, ontbreekt die bij Jongstra. Hij construeert een ordening waaraan elke classificerende logica ontbreekt. Ordening betekent altijd verlies van kennis, want wat niet past, valt af. Maar in zijn schrijven gaat het juist om het ongepaste. Je zou zijn boeken kunnen lezen als een radeloze poging tot rehabilitatie van nutteloze kennis, van een weten dat in de vergetelheid is geraakt, niet onder één noemer is te brengen. De encyclopedie is de prothese van ons geheugen, de boeken van Jongstra zijn een prothese van ons vergeten.

***5***

Deze encyclopedische mentaliteit heeft in het verleden vele geschriften opgeleverd. Het zijn boeken die de Franse literatuurwetenschapper Michel Beaujour in zijn studie *Miroirs d'encre* heeft omschreven als ‘zelfportretten zonder ik’. Als de grote historische voorgangers van dit genre noemde hij de *Belijdenissen* van Augustinus (met name het tiende hoofdstuk), de *Essais* van Montaigne en *Ecce homo* van Nietzsche. Alle driemaal ogenschijnlijk verwant aan al die genres waarin een schrijver een beeld van zichzelf tracht te verschaffen, zoals de autobiografie, de memoires, het dagboek. Toch wijken ze op een essentieel punt ervan af. De verwantschap tussen autobiografie en het zelfportret bestaat hierin dat in beide het geheugen een centrale rol speelt, maar ze verschillen in die zin dat in de autobiografie het accent ligt op herinnerde feiten, terwijl in het zelfportret het herinneringsproces voorop staat. Het zelfportret bestaat uit fragmenten, het wordt dus niet beheerst door de orde van het verhaal of de logica van de gebeurtenissen, de fragmenten worden eerder thematisch geordend.

Het zelfportret kent de openheid die het dagboek kenmerkt. Daarin staan aantekeningen, citaten, losse opmerkingen kris kras door elkaar zonder dat ze aan de hand van een vooraf bepaald plan zijn gerangschikt. Zo er al sprake is van een verband, ontstaat het door de tekening die zich in die notities vertoont, door de opvallende herhaling van zinswendingen, idiomen of thema's. Volgens Beaujour geldt dit ook voor het zelfportret. Een zelfportret ontstaat tijdens het schrijven als een *objet trouvé*. Men *begint* dan ook nooit met het creëren van een zelfportret. Dat kan hoogstens een effect zijn van het werk waar men zich mee bezig houdt. Stel, een schrijver begint met een autobiografie, een dagboek of een roman. Voor dat doel verzamelt hij materiaal, legt hij een documentatie aan, begint met het maken van aantekeningen, bladert desnoods zijn dagboek door om er een verhaal uit destilleren. In deze voorbereidende fase kan het zelfportret ontstaan wanneer de vraag zich opdringt wat het thematisch arrangement en de keuze van documenten over de auteur zelf zeggen. Het zelfportret is een portret *in figura* dat geleidelijk aan ontstaat in de aantekeningen en documenten. De schrijver van zo'n zelfportret heeft een onvermijdelijke metgezel: zichzelf als lezer, en dat is een getuige die oordelend meeleest tijdens het schrijven. Het zelfportret is een schriftuur die tot stand komt zonder dat het wakende bewustzijn daar een remmende invloed op uitoefent.

Ik ben van mening dat het zelfportret geen genre is, maar een idee, een illusie die in het schrijven wordt nagejaagd. Wat dat betreft heeft het zelfportret met het dagboek gemeen dat het nooit wordt voltooid. Nooit zal de schrijver zijn beeld in de spiegel helemaal herkennen, niettemin schrijft hij door

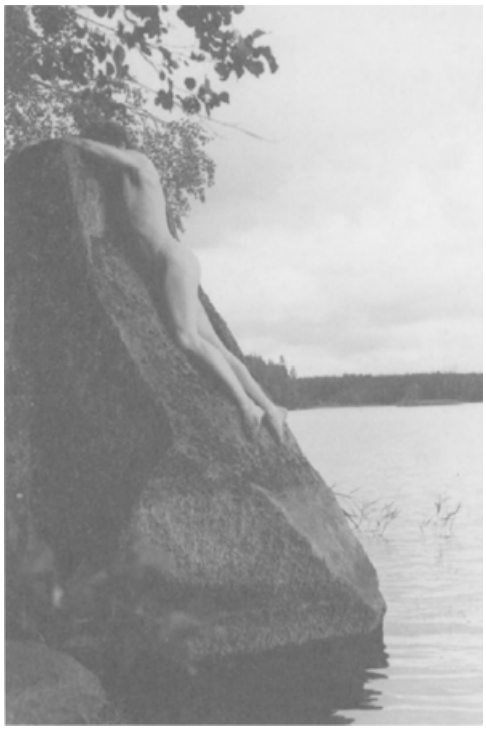
in de hoop dat de ik die schrijft ooit zal samenvallen met de gene die beschreven wordt. Het thema van het schrijvend ik en het beschreven ik is terug te vinden in *De tegenhanger*, waarin Jongstra zijn eigennaam uitleent aan de hoofdpersoon van de roman en ‘zijn zelf’ om het zo te zeggen, opzadelt met de naam van een vroegere romanheld, Hudiger. Hudiger analyseert in de roman Jongstra. Op het thema wordt gevarieerd in de dialogen tussen een zekere Jan Willem en Jongstra, alsof de schrijver de religieuze dimensies van deze bipolariteit de pas af wil snijden, door de citaten van Jan Willem te ontlenen aan de geschriften van Jan Willem Otten.

***6***

Het is nu half twaalf in de ochtend. Mijn bureau ligt bezaaid met de boeken die Jongstra in de loop van zo'n zestien jaar heeft gepubliceerd. De berg maakt mij een beetje moedeloos: er liggen zo'n vijftien boeken op mijn tafel. Hoe zou je in kort bestek zo'n omvangrijk oeuvre recht kunnen doen? Telkens wanneer mij wordt gevraagd hoe je die stortvloed aan woorden zou kunnen indammen, waar je het best mee kunt beginnen als je Jongstra zou willen lezen, raad ik steevast een verhaal aan, dat in de al eerder genoemde bundel *Cicerone* staat. Hierin legt Jongstra zijn methode en programma uit. Het maakt duidelijk dat de zelfportretteur geheugenkunstenaar en redenaar tegelijkertijd is. Beaujour heeft opgemerkt dat men zich deze moet voorstellen als een maker van fiches. Daarop staan alle gegevens die hij in de loop der jaren heeft verzameld, de gedachten, de invallen en citaten die hij ooit heeft verzameld. Zo'n werkwijze herinnert aan de praktische oefeningen van de mnemotechniek. Daartoe behoorde het kopiëren van tekstplaatsen uit de geschriften der Klassieken die bruikbaar zouden kunnen zijn voor het behandelen van een bepaald onderwerp. Uit deze praktische oefeningen kwamen de citatenboeken voort, de compilaties van de *loci communes*, de *libri locorum* die als *Cicerone* staat. Hierin legt Jongstra De systematische groepering van de exempla en de gemeenplaatsen had tot doel een collectief geheugen of encyclopedie tot stand te brengen. Uit deze compilaties zou dan weer een nieuw genre zijn ontstaan: notitieboeken voor persoonlijk gebruik. De schrijver ervan heeft uit boeken passages overgeschreven die hem persoonlijk raakten. Ze zeggen dus iets over de persoonlijke smaak, over de persoonlijke belangstelling van de kopiist, ze leggen zijn obsessies bloot, zijn heimelijke dromen. Zo kan de overschrijver in alle boeken iets van zichzelf terug vinden: de bibliotheek kan de sporen bevatten van zijn zelfportret. De zelfportretteur doorloopt een encyclopedisch parcours. Hij doorloopt de bibliotheek als voorbereiding op introspectie.

De openingszinnen van het verhaal *Cicerone* verwijzen rechtstreeks naar het zelfportret: ‘Ik wendde mij tot mijzelf met de vraag: “Wie ben je?” Een man zoals ik me die herinner.’ De zelfportretteur is hier al onmiddellijk geheugenkunstenaar. In de eerste alinea van het verhaal wordt tevens verwezen naar het geheugentheater, door Yates in *The Art of Memory* beschreven. De klassieke retoricus Cicero heeft het herinneren beschreven als een wandeling door een ruimte, waarbij op vele plaatsen voorwerpen waren geplaatst die tijdens de wandeling volgens een bepaalde route moesten worden opgehaald. Zo gaat volgens hem ook de redenaar te werk die zich de verschillende passages van de redevoering voor de geest moest halen. Jongstra vertelt ons daar: ‘De volgende stap was die het geheugen in, en ik stel me dat graag voor als een warenhuis. Met voldoende afdelingen voor de ontelbare afbeeldingen die er door de zenuwen worden neergezet, om er te blijven tot het zulke incourante artikelen blijken, dat de vergetelheid ze naar de kelder brengt.’ Jongstra beweegt zich bij voorkeur in die kelders om die winkeldochters aan de vergetelheid te ontrukken. ‘Als ik mijn geheugen gebruik, vraag ik datgene te voorschijn te halen, wat ik me wil herinneren.’ Om het antwoord te vinden op de vraag ‘Wie ben ik?’, duikt de portretteur niet meteen in zijn bewustzijn. Hij baant zich eerst een weg naar buiten. In alles wat hij ziet, meent hij sporen van zich zelf te vinden. Niet voor niets heeft Jongstra een citaat van Augustinus als motto voor het titelverhaal uit zijn bundel genomen: ‘Ziet! In de ontelbare zalen, holen en kelders loop ik en wentel mij door al deze dingen en nergens vind ik een einde. Wat zal ik doen?’ Ook in de rest van het verhaal wordt vaak stilzwijgend naar de uitvinder van het zelfportret verwezen. Om iets over zichzelf aan de weet te komen, is het nodig de gehele bibliotheek af te grazen, een hopeloze onderneming waaraan geen einde komt. ‘Wie ben je? “Ik ben wat ik me herinner te zijn. Ik besta bij mijn geheugen.”’ En dit geheugen wordt bij Jongstra voorgesteld als een warenhuis.

> Hoe *IK* op dat warenhuis ben gekomen weet ik niet meer. Het gaat met beeldspraken net zo als met herinneren: van het een komt het ander. Het begint met een detail, door welk van de zes zintuigen ook ooit ingedronken. Daarna heb je weinig meer in te brengen. De beelden nemen de macht over. En als je je de dingen herinnert zoals ik dat hier doe, raak je helemaal de macht over het stuur kwijt. [...] Neem zo'n beeldspraak als die van het warenhuis. Die schreeuwt toch om een rondleiding? Om tot bedaren te worden gebracht?



O wonder en verrukking O prachtig evenwichtt De klinkende ikken spatten van ons allen af (Uit Arno Breekvelds *Zeppelin*, 1994)

In dat woordje ‘bedaren’ schuilt volgens mij de ware gestiek van Jongstra's schrijf- en citeerdrift. Wat tot bedaren moet worden gebracht - om zijn beeldspraak aan te houden - is de schrijnende wanhoop aan gebrek aan geborgenheid, de kolkende zee, waar die twee letter *I* en *K* naar verwijzen. Al die citaten zijn niet meer dan provisorische loopplanken die over die golven worden gelegd en die slechts voor een wankel evenwicht zorgen. Het ik is geen vast punt in de ruimte, hoogstens een toestand waarin men zich bevindt, een intensiteit zonder eigenaar, zoals Wittgenstein de ervaring van het pijngevoel omschrijft. ‘De ervaring van het pijngevoel betekent niet dat niemand een “ik” iets heeft. Ik kan wat pijn betreft een intensiteit onderscheiden, een plaats enzovoort, maar niet een eigenaar. Wat voor iets zou een pijn zijn die niemand heeft? Een pijn die van niemand is? Het probleem is dat pijn altijd wordt voorgesteld als iets wat we kunnen waarnemen, zoals we een luciferdoosje waarnemen.’ In het verlengde van Wittgenstein zou ik willen zeggen dat Jongstra's schrijflust de ervaring van een ik-gevoel niet

zozeer nastreeft, als wel overvalt zonder dat dit ik-gevoel een eigenaar bezit. Dat is niet meer dan de mogelijke resultante van een toevallig arrangement van citaten. In Jongstra's verhaal wordt dat zo onder woorden gebracht:

> Voor het uitwerken van alle verhalen die stukje bij beetje in mijn brein verschijnen (en die ik dus daarmee allemaal zelf in werkelijkheid beleef) staat het Latijnse woord *cogitare*. 'Denken' of 'het verzamelen van gedachten'. Het woordje *cogo* ('ik stel samen', 'ik verzamel') is nauw verwant met *cogito* ('ik denk'). Mij persoonlijk lijkt dat niets om van op te zien, maar wonderlijk genoeg hebben veel mensen daar tegenwoordig een ander beeld van.
> Niks samenstellen of verzamelen! Denken zou iets nieuws moeten opleveren, iets persoonlijks. In plaats van bestaande indrukken te verzamelen [...]. Zo gaat dat natuurlijk niet. Ik voor mij zit dus in een stoel, laat me een aantal een aantal zaken in mijn geheugen voorzetten, hussel ze door elkaar en voilà!, een bont stelletje waar ik het mijne van denk.

De zelfportretteur is een reiziger die niet buiten de wanden van zijn kamer komt. Hij dwaalt door het magazijn of het warenhuis van zijn geheugen en diept daaruit op wat voor hem op dat moment van zijn gading is. Een verhitte kachelpijp, een vermolmde loopplank, de roestige spulletjes die uit de naden van de kleding te voorschijn komen. Ze kunnen allemaal hun dienst bewijzen, al zijn ze niet altijd bruikbaar:

> Je krijgt zaken voor je kiezen waarvan je je nauwelijks kunt voorstellen dat je ze ooit hebt meegemaakt. Oké, het kan zijn dat het een voorstelling is die je ooit in een boek hebt gelezen. Je hebt het zien staan, maar het sloot zo weinig aan bij wat je van jezelf wilt weten dat het automatisch meteen in de kelder terechtkwam.

De zelfportretteur is tevens een jager die de prooi van het ik-gevoel achtervolgt. Zijn geschriften vormen altijd een parambule tot het werk waarin het ik-besef gaat leven. Zijn werk is altijd voorwerk. In *De tak van Salzburg* waarin hij zichzelf als lezer portretteert zegt Jongstra het zo:

> Ik heb nu zeventien jaar in bibliotheek en boekhandel gejaagd en verzameld, maar mis veel te veel om een denkbeeld van enig belang te bouwen. *De tak van Salzburg* staat dan ook in een gebied dat voor de filosofie ligt. [...] *De tak van Salzburg* behelst de werken voor Het Werk.

Deze opmerking geldt voor alle boeken van Jongstra, het zijn voorbereidin-

gen op het eigenlijke Grote Werk dat stand moet worden gebracht, het werk waarin dat ik - besef doorbreekt.

Dit uitstelproces is doortrokken van een verlangen naar emergentie, de hoop dat in de verzameling van citaten een beeld omhoog welt, waarin de schrijver en de beschrevene samenvallen

*7*

Om vijf uur in de middag, nadat ik bovenstaande aantekeningen had geconcipieerd, kom ik tot de conclusie dat Jongstra's boeken een beroep doen op een bepaald soort lezer of een bepaald soort lezen. Ik overdenk dat ik als kind, toen ik met koorts in bed lag, ooit de koorts van lezen heb opgelopen bij het doorbladeren van het Bleu Band Sportboek. Uren kon ik doorbrengen met het lezen van artikelen over biljarten en kolven. Veertig jaar na dato staan ze nog steeds in mijn geheugen gegrift: de schitterende foto met Coen Dillen, die een doelpunt scoort voor het Nederlands elftal. De stoere benen van marathonloper Janus Vander Zande, die het parcours van het Nederlands kampioenschap in Valkenburg afloopt. En nu ik ze weer oproep, komen ze moeiteloos aan het venster van mijn geheugen tikken: Emile Zatopek, Jesse Owens, Roger Bannister en doelman Mosterd. Ze rennen, stoten en stompen door mijn geheugen. Waarom ze mij bijgebleven? Ze moeten iets over mij zeggen, deze herinneringen, maar ik weet niet wat. Mijn grasduinend lezen in dat sportboek is de bakermat van het genoegen dat ik bij het lezen in Jongstra's boeken tegenkom. Schrijver en lezer zijn de Bouvard en Pecuchet geworden, die op desolate zondagmiddagen door bibliotheken struinen en nutteloze kennis vergaren. Ze zijn niet op zoek naar een hogere waarheid, maar hopen in die toestand van verstrooidheid te geraken, waarin het ik in poeder uiteenvalt. Gulzalige uren waarin het ik zichzelf vergeet.

Bij Jongstra gaat het echter niet zozeer om vergetelheid, maar om een wanhopige poging van dat vervelende ik af te komen. Een ik dat zich in een schrijnende outfit moet hullen, kledingstukken moet dragen door anderen aangereikt. De wereld is overweldigend, onmetelijk en onoverzichtelijk, niets is zo verleidelijk dan zich uit die beknelling los te maken en de wijde wereld in te trekken. Verlost te worden van de bedompte lucht in het Friese Terwispel, Jongstra's eigen strafkolonie. De uitbraak daaruit naar de onmetelijke wereld van internet en de wereldbibliotheek kent overigens zijn grenzen. In het verhaal *Cicerone* reikt Jongstra zelf de bedenkingen aan die men tegen zijn schrijven kan inbrengen. Ik vat ze hier kort samen. Door het citatenfetisjisme laat hij zichzelf niet zien. Hij verstopt zich. Nooit wordt duidelijk wat hij zelf denkt bij de dingen. Een vastomlijnd denkbeeld ontbreekt in

zijn werk, evenals een standpunt of visie. Hij laat de lezer aan zijn lot over, wil altijd maar grappen en grollen. Als gids is hij onbetrouwbaar, het slachtoffer van zijn eigen bizarrerie. De schrijver gaat aan deze bezwaren echter schouderophalend voorbij, al maakt hij in zijn boeken wel degelijk de indruk last te hebben van dit beeld dat zijn lezers zich van hem vormen. In zijn latere boeken zoals *Disgenoten, Hudigers Hooglied* en *De tegenhange* lijkt Jongstra er toch gehoor aan te geven. Zo bevatten al deze romans een intrige, en dat is iets wat haaks staat op zijn encyclopedische fictie. In feite is die wending een handreiking aan de lezer. Er komt een einde aan de methode, je kunt niet steeds dezelfde thema's blijven herhalen, niet steeds de arbitrairheid van waarachtigheid en authenticiteit blijven benadrukken. Je kunt niet blijven herhalen dat het ik geen vaststaand gegeven is, maar een geval van constructie. Het fundamentalisme van de encyclopedische fictie, met zijn dogma's van de onoverzichtelijkheid van de wereld, van de leugenachtigheid van elke samenhang, en het primaat van de twijfel, gaat aan zijn herhaling ten onder.

Nu *De tak van Salzburg* en *De tegenhanger*, twee vuistdikke voorbeelden van encyclopedische fictie, zijn gepubliceerd lijkt het gedaan met zijn eindeloze excursies, dwaaltochten, want de wereld blijkt even onherbergzaam als de strafkolonie, de plek waar de identiteit mechanisch op de rug wordt getatoeëerd.

Ingeklemd tussen de wanden van zijn kamer is Jongstra's werk een poging tot verlossing, al moet men daar zeker geen christelijke verlossing in lezen. Dat maken de sarcastische dialogen met de figuur Jan Willem in *De tegenhanger* wel duidelijk. Het individu zoekt geborgenheid op een plaats die geen plaats is, in de atopie zou collega-zelfportretteur Roland Barthes het noemen, op de grens tussen kamer en wereld. De drempel is een bevoorrechte plaats voor een Janusfiguur, gemodelleerd naar de symbolische drempelgod Janus. Door alle boeken van Jongstra heen blijkt de drempel een plaats te zijn waar de personages in een crisis vervallen, de plaats ook waar creativiteit ontstaat. *De tegenhanger* is een drempelverhaal bij uitstek, wanneer men bedenkt dat de drempel de metafoor is van de initiatierite of de pelgrimage. In *De tak van Salzburg* bespreekt Jongstra een dissertatie van Wintgens, *Over de grens. De bedevaart van katholieke Nederlanders in de zeventiende en echttiende eeuw*, waarin de pelgrimage wordt gekarakteriseerd als een proces dat de pelgrim of noviet over de drempel voert van de sociale structuur waartoe hij behoort. In *De tegenhanger* moet de held de drempel van aarde naar hemel overschrijden. En zoals in elk initiatieproces gaat dat in drie stappen. Er treedt een verstoring op in de wereld, waardoor de pelgrim er op uitmoet: ‘Er was iets dat me stoorde,’ luidt de beginregel van de roman. De reis voert allereerst door het vagevuur, de plaats waarin hij zich

van zijn identiteit moet ontdoen en waar hij aan beproevingen wordt blootgesteld - Jongstras Papenheim, een psychiatrisch instituut - om ten slotte in de hemel te belanden, in de roman Hotel Celeste. De noviet wordt gekenmerkt door een Janusblik. De hoofdpersoon wordt intussen gedwongen zijn staat op te maken. Hij ontdekt dat zijn geliefde Mary vreemd gaat met zijn collega-psychiater Lemnik. De wereld is zijn wereld niet meer, therapie moet uitkomst brengen. Daarbij komt dat zijn wereld ook nog om een andere reden is verstoord: in zijn eigen praktijk wordt hij geconfronteerd met de patiënt Hudiger die hem zijn levensverhaal voorleest, dat wil zeggen het levensverhaal van de psychiater Jongstra. De hoofdpersoon valt in een diep gat nu hij in zichzelf moet kijken. In de hemel probeert hij zich daar uit te verlossen door het bouwen van een toren om uitzicht en overzicht te krijgen. Terwijl dat idee bij hem postvat, ontstaat het idee dat voor het bouwen van zo'n toren een hele bibliotheek doorzocht moet worden op alles wat ooit over torens is geschreven. Een toevallig passerende bibliobus biedt aan dat verlangen uitkomst: ‘Gaat u maar eens lekker op uw gemak zitten. Ik heb de hele afdeling over torens uit de centrale vestiging meegenomen, er zit vast bij wat U zoekt.’ Maar de bouw van zo'n toren zal geen verlossing brengen. Aan het slot van de roman zit hoofdpersoon Jongstra bij de pakken neer en de laatste zin van de roman wekt de indruk dat de Tantalus-excercitie opnieuw moet worden ondernomen. ‘Er was iets dat me stoorde,’ luidt de slotregel van de roman. En zo blijft Jongstra op zoek naar het metafysische grondpatroon van zijn leven en van dat van de wereld. Noch de introspectie van de psychiater (de blik naar binnen), noch de inspectie van de bibliotheek (de blik naar buiten) kan de paniek bedwingen die uit deze blikrichtingen voortkomt: er is enerzijds leegte en anderzijds overdadigheid. Waar Jongstra in al zijn boeken vooral de blik naar buiten richtte, zal hij gedwongen worden deze naar binnen te richten, zonder eerst de gehele bibliotheek van de zielroerselen te doorzoeken.

## *8*

Nu, aan het eind van de dag gekomen, lijk ik Jongstra zelf te zijn geworden. Ik zet de computer aan en tik op een zoekmachine de trefwoorden encyclopedie + fictie in. Een lijst verwijzingen ontrolt zich op mijn scherm. Ik lees in een artikel van Jean Claude Guillebaud, ‘Cyberculture et encyclopedisme’: ‘De onteigening van het concept van de bibliotheek zal leiden tot een nieuwe relatie met kennis, een nog nooit vertoonde vorm van encyclopedisme die niet langer steunt op de geleerden in de oude betekenis van het woord maar op het vitale menselijke collectief.’ Het stuk is een variant op het oude madrigaal over de dood van de auteur, in het midden van de jaren

zestig ingezet door Roland Barthes. Maar de vroegere melancholie heeft plaatsgemaakt voor een optimistische betoogtrant over de nieuwe synergie tussen verschillende talenten, creatieve en scherpzinnige geesten, die zonder gebonden te zijn aan plaats, taal, afstand en materie vrijelijk met elkaar communiceren. De toekomst is aan de cybernauten, voor wie het individuele en collectieve geheugen zullen samenvallen dankzij een eenvoudige druk op de knop. En zoals in de jaren zestig iedereen geacht werd kunstenaar te kunnen zijn, zo zullen in dit cybertijdperk gewone en erudiete mensen niet meer van elkaar verschillen. De oude geleerden verdwijnen en voor hen in de plaats komen eenvoudige stervelingen voor wie de kennis van de universele bibliotheek onmiddellijk oproepbaar is. Eruditie is niet langer meer het resultaat van jarenlange toewijding, maar valt toe aan degenen die goed weten te zoeken op internet. Atte Jongstra's boeken vormen een prelude op dit inzicht, dat de paniek voor het *horror cauit* niet zal kunnen bestrijden.

*Anthony Mertens (1946) is redacteur van uitgeverij Querido*

## Marc Reugebrink
## *De ontdekking van de ander*

**M**et het werk van Atte Jongstra had ik nooit veel op. Hoewel zijn romans en verhalen vol stonden met meest bizarre invallen, met vrolijke ontsporingen en allerhande literaire goocheltrucs en zijn werk in die zin alles leek te bevatten wat in literatuur voor vuurwerk kan zorgen, wist het me maar niet te boeien. Zeker, sommige passages in bijvoorbeeld zijn roman *Groente* - die deel uitmaakte van een gepland 'Modern Geheugenlexicon' (een project dat Jongstra inmiddels opgegeven lijkt te hebben) - waren ontegensprekelijk humoristisch, en zijn loflied op schorseneren is me altijd bijgebleven. Vanuit een bepaalde gezichtshoek is dat al veel (er zijn vele romans waarvan me niets bijblijft). Voor de lezer die ik ben, was het blijkbaar niet genoeg.

Dat had alles te maken met de vooronderstellingen van Jongstra's schrijverschap op dat moment - of liever: met de vooronderstellingen die ik op dat moment (begin jaren negentig) in zijn werk meende te ontdekken. Die werd ik me overigens pas werkelijk bewust op het moment dat ik zijn lijvige roman *Het huis M. Memoires van een spreker* uit 1993 las. In die roman staat één specifieke passage die me, ook nu nog, buitengewoon illustratief lijkt voor Jongstra's schrijverschap tot op dat moment:

> Ik heb horen zeggen dat de mensen tegenwoordig niet meer weten wat werkelijkheid is. Vooral kinderen van schotelantennebezitters schijnen daar last van te hebben [...].
> Ook volwassenen schijnen te lijden aan een problematische werkelijkheidsbeleving. Ik geloof dat ze het zo omschrijven:
> 'Kun je door de voortdurende relativering van iedere voorstelling van de werkelijkheid je ervaring nog wel in taal gestalte geven?'
> 'Is er nog wel zoiets als aanwezigheid?'
> Lelijk geformuleerd, en een schijnprobleem. [...]
> [E]r is geen probleem met de werkelijkheid. Aanwezigheid? Geen punt. We kunnen maar één ding doen: verwoorden wat er in ons hoofd opkomt. Dat is werkelijkheid, dat is natuur. Hoe vreemd de scènes op het speeltoneel ook mogen lijken, vertel het maar. Gewoon genoeg dat de toehoorders het kunnen begrijpen, gek genoeg dat ze naar je blijven luisteren. We bestaan, in ons eigen blikveld [...].

Men moet in bovenstaande natuurlijk rekening houden met het gegeven dat het de *verteller* is die ons toespreekt - en volledige identificatie van verteller

en de persoon van de schrijver is om allerlei heel goede redenen nog steeds ongewenst - maar wel kun je op grond van het soort vertellers dat Jongstra tot dan toe in zijn boeken het woord gaf, vertellers die op dit punt in niets verschillen van die in *Het huis M.*, stellen dat het hier gaat om de instantie die zijn literatuuropvatting vertolkt. En die opvatting strookte niet bepaald met de mijne. Sterker nog (en dat zal de reden zijn waarom ik juist deze passage onthouden heb): Jongstra formuleerde hier zijn opvatting in een rechtstreekse polemiek met opvattingen zoals ik die eerder en elders had geformuleerd. Althans, wat in deze passage 'lelijk geformuleerd' en 'een schijnprobleem' wordt genoemd, stond letterlijk in een uitnodigingsbrief die begin jaren negentig mede in mijn naam door het tijdschrift *De XXIe Eeuw* aan een aantal auteurs werd verstuurd, onder wie Atte Jongstra. Hij reageerde toen niet, zodat het in 1992 verschenen lentenummer van dat tijdschrift, dat inderdaad het opschrift 'Aanwezigheid' droeg, zonder zijn bijdrage verscheen. In zijn een jaar later verschenen roman verklaarde hij zijn afwezigheid: aanwezigheid was een schijnprobleem. De vraag naar aanwezigheid, zo staat op dezelfde bladzijden van *Het huis M.*, werd alleen gesteld door diegenen die het niet konden velen dat de werkelijkheid niet langer 'simpel' of 'overzichtelijk' was.

> De werkelijkheid glijdt ons steeds maar door de handen, zeggen ze, hier staan we met onze ervaringen, maar alles wat we erover zeggen, lijkt waarachtig wel als kut op Dirk te slaan. Zíj spreken natuurlijk van ontbrekende ijkpunten, maar dat betekent hetzelfde. [...] [I]k zou zeggen dat als er één reusachtig cadeau is waar je je voorzaten niet voor hoeft te bedanken, het wel het idee van 'de overzichtelijke wereld' is.

Slechter dan zo kon de destijds door mij opgeworpen vraag natuurlijk niet begrepen worden: als een (meestal met de jaren vijftig in verband gebracht) nostalgisch verlangen naar overzichtelijkheid en vastigheid, als terugkeer naar normen, waarden en waarheden die gedurende de hele twintigste eeuw onder vuur hadden gelegen en aan het eind van die eeuw, dixit Jongstra en nog vele anderen, nu toch wel voorgoed overwonnen waren. De vraag naar 'aanwezigheid' had voor mij echter alleen maar belang in het licht, en in de volledige erkenning van alles wat de grote ontmaskeringsfilosofieën uit de negentiende en twintigste eeuw hadden opgeleverd: een vacuüm op zowat elk gebied, een leegte, zo men wil. Zo'n leegte wil in de regel zo snel mogelijk opgevuld worden, omdat niemand haar werkelijk kan verdragen, zo is al meermalen gebleken. Men kan dus maar beter op zijn qui vive zijn, want voor je het weet maakt iemand of iets zich van die leegte meester, zoals bijvoorbeeld het in mijn ogen bedenkelijke religieuze renouveau van George

Steiners *Real Presences* uit 1989 al had laten zien -en dat betrof dan alleen nog maar de metafysica. Als je de stap zette van metafysica naar politiek leek mij diezelfde 'leegte' verband te houden met de hernieuwde aantrekkingskracht van extreem rechts. Het in die jaren triomfantelijk verkondigde 'Einde van de Geschiedenis', een door Francis Fukuyama met dank aan Hegel gemunte frase, leek weliswaar de definitieve afrekening met elk ideologisch denken, maar verankerde in feite de Westerse samenleving voorgoed in een ideologie die ze zelf niet meer als zodanig herkende. Waar de grote ideologieën uit de twintigste eeuw een Derde Rijk of een proletarisch paradijs als definitief eindpunt in het vooruitzicht stelden, daar leek de kapitalistische ideologie haar eindpunt nu bereikt te hebben: de misschien niet helemaal als paradijselijk voorgestelde wereld zoals zij was. Dat daarmee de democratie - datgene wat de Westerse, burgerlijke samenleving tot nu toe had onderscheiden van de op communistische of fascistische leest geschoeide samenlevingen - in feite werd uitgehold en uiteindelijk alleen nog maar diende (en dient) ter legitimering van een wereld die nu eenmaal onwrikbaar is wat zij is - het is al vaker gezegd. Maar de vrijheid om voor een totaal andere dan de bestaande werkelijkheid te kiezen, schoot er natuurlijk wel bij in (links, rechts, groen -het zijn maar accenten van steeds hetzelfde midden[1]). Juist dat maakt de aantrekkelijkheid uit van extreem rechts, een bedenkelijke politieke stroming die nog wél een duidelijk andere wereld dan de bestaande in de aanbieding lijkt te hebben, een uitweg biedt uit een politiek klimaat waarin alles lood om oud ijzer lijkt te zijn.

Toegegeven: dit is allemaal een beetje al te veel om op het arme hoofd van een alleen maar vrolijk en ongebreideld schrijvende Jongstra te stapelen, als was één luttele passage uit *Het huis M*. voldoende om hem medeverantwoordelijk te maken voor de opkomst van extreem rechts. Als dat zo was, dan zou literatuur in onze samenleving een veel belangrijkere rol spelen dan ze doet. Ik ben geneigd te zeggen dat literatuur in de huidige samenleving eigenlijk geen enkele rol van betekenis meer speelt, dat het verband tussen de literaire representatie van de werkelijkheid en de (maatschappelijke en politieke) werkelijkheid zelf, zo goed als volledig is doorgesneden. Daarbij is lang niet zeker dat de rigoureuze scheiding tussen beide door alle *auteurs* wordt onderschreven; maar wel is zeker dat hun werk vrijwel uitsluitend vanuit die vooronderstellingen door literatuurbeschouwers (vooral critici en journalisten) wordt gelezen en becommentarieerd. Waarmee ik bedoel dat waarschijnlijk niemand het momenteel in zijn hoofd zou halen om een boek als *Het huis M*. door te redeneren tot zijn praktische en maatschappelijke consequenties.

Het is die scheiding tussen literatuur en werkelijkheid die heeft gemaakt dat ik, in het verlengde van termen als 'post-historisch', 'post-ideologisch' of

1. Ze gaan allemaal uit van 'de politieke neutraliteit van de economie', zoals Slavoj Zizek het omschreef; wat volgens die economie niet betaalbaar zou zijn, heet ook onmiddellijk 'onrealistisch'.

'post-politiek', de huidige literatuur al eens 'post-literair' heb genoemd[2]. Het is een term die nog maar eens mijn insteek verraadt, namelijk: dat literatuur voor mij *altijd* betrekking heeft op de maatschappelijke werkelijkheid; dat zij uit de aard der zaak ideologisch *is*. En niet enkel de literatuur die zich nog steeds als zodanig presenteert (ook al wordt zij dan tegenwoordig niet meer zo gelezen), maar ook de literatuur die 'bloemen in de knop gebroken' bezingt of zich vermeit in autobiografische bijzonderheden. De literaire representatie van de werkelijkheid valt niet per se samen met de maatschappelijke werkelijkheid zoals die elders wordt voorgesteld - al gebeurt dat natuurlijk ook - maar evenmin staat zij volledig los van die werkelijkheid (zelfs al zou zij daartoe nog zo haar best doen). Het literaire van literatuur schuilt voor mij in de botsing tussen het één en het ander, in de wrijving die er bestaat tussen de wereld in en die buiten het boek. Je kunt het ook zo zeggen: literatuur heeft werkelijkheidswaarde. Wat tegenwoordig vaak - en meestal al op voorhand - wordt *kaltgestellt* als louter 'fictie' (in de betekenis van 'onecht'), creëert een werkelijkheid die binnen, naast of tegenover de maatschappelijke werkelijkheid voorstelbaar is als realiteit ('fictie' in de betekenis van 'maken', 'vormen').

Die wrijving of botsing tussen de literaire representatie en de voorstelling van de werkelijkheid zoals zij buiten literatuur om gewoonweg bestaat, ontbrak voor mij vrijwel volledig in Jongstras vroege werk. De 'werkelijkheid' die hij tot uitdrukking bracht, was de werkelijkheid van Jongstra alleen, een haast solipsistisch universum dat geen rekening hield met enige Ander of enig Anders-zijn. Het sprak louter voor en door zichzelf - een eigengereidheid die in andere tijden wellicht nog als een rebels statement opgevat had kunnen worden (zoals met het *l'art pour l'art* van de Tachtigers het geval was: een uiteindelijk uiterst geëngageerde opvatting waarin de opgeëiste vrijheid van de toentertijd aan literatuur opgelegde christelijke moraal een duidelijk ideologisch karakter had), maar die aan het eind van de twintigste eeuw alleen maar samenviel met de idee van het 'Einde van de Geschiedenis', met *anything goes* (men is bijna geneigd om hier van *l'art pour l'art pour l'art pour l'art* te spreken). En natuurlijk 'kan alles', en is er geen reden om Jongstra's solipsistische post-literatuur ideologisch te lezen - al kan dat natuurlijk óók als alles kan (zou men denken; de praktijk is meestal anders). Ik vermoed dat ik Jongstra's werk lekker in zijn eigen sopje gaar had laten koken als hij zelf niet, bijvoorbeeld in de hier geciteerde passages, zijn literatuur had voorgesteld als het summum van bevrijding tegenover de bekrompenheid van een ieder die van literatuur een beetje meer eiste, als hij zelf daarbij niet meende rebels te zijn, terwijl hij in feite de heersende ideologie alleen maar bevestigde. Rebels is Jongstra's vroege werk alleen tegenover een generatie die toch al grotendeels dood en begraven moet zijn, lijkt me;

2. In *De inwijkeling*, Amsterdam 2002, p. 63 vlg.

het gaat uit van een tegenstelling die eind jaren negentig al niet meer als zodanig bestond. In zijn schimpscheuten naar hen die niet helemaal bij de tijd zouden zijn omdat ze zouden verlangen naar een simpele wereld, maakte hij zichzelf tot relict uit een tijd dat de tegenstelling tussen moraalridders en ontmaskeraars nog simpel was.

Als het hier om een gelijk zou gaan - het gelijk in een polemiek die nooit werkelijk van de grond kwam - dan maakte Jongstra het mij met *Hudigers Hooglied* wel heel gemakkelijk. Maar om een gelijk gaat het hier niet, al was het maar omdat ik niet zie waartoe dat zou kunnen dienen. In ieder geval neemt *Hudigers Hooglied* in het oeuvre van Jongstra een aparte plaats in -iets wat ik eenvoudiger kan zeggen nu inmiddels *De tegenhanger* verscheen, een boek dat eigenlijk veel meer des Jongstra's is dan *Hudigers Hooglied*, maar dat desalniettemin zonder die roman wellicht niet geworden zou zijn wat het nu is. Qua vorm, en in het licht van Jongstra's eerdere werk, is *Hudigers Hooglied* namelijk verrassend ‘klassiek’. Dat betekent dat je het boek met de ons allen aangeleerde ‘tekstimmanante’ leeswijze kunt lezen zonder ooit werkelijk in verwarring te raken. In publicaties over postmoderne literatuur, waartoe het werk van Jongstra wel wordt gerekend, wordt vaak de nadruk gelegd op het feit dat deze literatuur om een andere dan de gebruikelijke leeswijze vraagt (de ‘tekstimmanente’ leeswijze zou meer toegesneden zijn op de modernistische literatuur en de daarmee verbonden werkelijkheidsopvatting[3]). Daar heb ik nooit zo in geloofd. Het ontbreken van een overkoepelend verband op de diverse verhaalniveau's ontdek je als lezer alleen wanneer je een dergelijk verband verwacht en er (daardoor) vervolgens naar zoekt. Het gaat veeleer om het oordeel dat je aan het eventueel ontbreken van zo'n verband toekent. Een rechtgeaarde ‘modernistische’ criticus is misschien geneigd dat ontbreken als een falen aan te merken; ik heb altijd het gevoel gehad dat ik met, ook mijn dan onverdroten ‘modernistisch’ te noemen leeswijze bij postmoderne literatuur juist door de ‘inconsequenties’ op het spoor kwam van datgene waar het werkelijk om ging. Dat wat ‘niet klopt’ met een vooraf bestaand schema veroorzaakt niet zelden precies die ‘botsing’ waarover ik het zo-even had, een ‘botsing’ die idealiter een kortsluiting is in het eigen denken. Het is het moment waarop men uit zijn wereld wordt gelicht en waarin de werkelijkheid waarbij men min of meer vanzelfsprekend dacht te bestaan, kantelt.

Precies dat laatste lijkt me het onderwerp te zijn van *Hudigers Hooglied*, en het is alsof Jongstra een meer ‘klassiek’ opgebouwde roman nodig had om dit uit te werken. Al in *Disgenoten* leek Jongstra een andere dan de tot dan toe door hem bewandelde weg in te slaan. De zelfverzekerde redenaar die in deze roman met de gebruikelijke brille aan het woord was, en die als twee

3. Zowel Bart Vervaeck in diens *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (Brussel/Nijmegen 1999) als Thomas Vaessens & Jos Joosten in *Postmoderne poezie in Nederland en Vlaanderen* (Nijmegen 2003) leggen sterk de nadruk op de noodzaak voor een veranderde leeshouding bij het lezen van postmoderne literatuur.

druppels water leek op de al evenzeer van zichzelf overtuigde vertellers uit zijn eerdere werk, werd hier op een zeker moment het zwijgen opgelegd. Het Andere en de Anderen drongen zijn leven binnen, verstoorden de alleenspraak, en prompt begon alles te schuiven, te schuren en te schrijnen. De breuk tussen eigen verzinsels en die van anderen kwam zo in het centrum te staan, en daarmee de onbepaalde ruimte die ieder mens zou willen bezetten, maar nooit volledig in bezit kan nemen (en dat is de ruimte van bij uitstek de literatuur zoals ik die hier in zijn relatie tot de sociale en politieke werkelijkheid voor mij zie: niet terzijde en afgescheiden van de bestaande representaties, evenmin er volledig mee samenvallend, maar er tussenin, als het onbesliste, maar beslist anders-zijn van alle dingen).

De breuk tussen eigen verzinsels en die van anderen wordt misschien het scherpst ervaren waar zij het meest nabij is: tegenover die ene ander, de eigen geliefde. Dat begint al met de erkenning dat de geliefde een ander *is*, iemand die zich op de meest onverwachte en bijgevolg ook vaak meest ongelegen momenten kan onttrekken aan het beeld dat we ons van hem of haar hadden gevormd - en op die momenten kan een hele wereld instorten, kan alles ineens totaal anders zijn dan men altijd dacht. In *Hudigers Hooglied* balanceert men voortdurend op de rand van die ineenstorting.

Hudiger is iemand die, letterlijk door een lot uit de loterij, rijk genoeg is geworden om de rest van zijn leven te rentenieren. Samen met zijn vrouw, Rosa, kocht hij een huis in een Frans dorpje ‘en kon zich eindelijk uitsluitend wijden aan wat hij altijd had gewild: opgaan in een ander’, in Rosa. Daarmee is de toon gezet. Hudigers idee van liefde heeft van meet af aan mystieke trekken, en er wordt in het boek - waarin iedere hoofdstuktitel een citaat uit het *Hooglied* is - ook volop gerefereerd aan christelijke symboliek: er is een kruisbeeld, een appelboom (die door de bliksem wordt vernield), Rosa noemt hem soms zelfs spottend Christus. Maar voor Hudiger is het verlangen volledig in Rosa op te gaan een fysieke zaak. ‘Niks spirituele oefening, geen uittreding, zielsvereniging of ander geestelijk wonderwerk. Elke keer als hij intrad bij zijn vrouw, als hij uitvloeide, wilde hij verder, dieper, met alles, met huid en haar.’ De christelijke symboliek is zo beschouwd zelf een metafoor voor, zo zou men nu kunnen zeggen, een meer heidens verlangen dat door het christendom niet wordt vervuld: niet het verlangen naar een engelachtige, hemelse staat, maar naar het aardse, naar de natuur.

Het lijkt in het licht van de bestaande ideaalbeelden van liefde (zoals die onder meer door het bijbelse *Hooglied* gestalte hebben gekregen) een nobel streven, waarin Hudiger zich volledig lijkt te richten op wat zijn vrouw wil zonder van haar iets anders te eisen dan dat ze bij hem blijft. Dat laatste duidt er al op dat het om iets anders dan nobelheid gaat. Op de bodem van Hudigers verlangen schuilt angst, de angst voor zelfverlies, de angst nie-

mand te zijn zelfs. ‘Wie hem vroeg wat hij was zag hem lang nadenken, op vragen wie hij was reageerde hij met “moet je mijn vrouw vragen”. Heel laconiek schijnbaar, voor wie de paniek in zijn ogen ontging kon het een grap zijn,’ zo lees je. Maar het is geen grap. Rosa moet hem bestaan verlenen, en zo bezien eist hij van haar juist het onmogelijke.

‘Monsieur Hudiger,’ zei Jacqueline, ‘woont met zijn vrouw in het mooiste huis van het dorp Hoe hij dat voor elkaar heeft gekregen weten we niet, maar’ (Uit *Hudigers hooglied*, 1999)

‘Je sluit me op, ik zit in een gevangenis,’ zo reageert Rosa dan ook, en dat hij niet zo op haar moet letten, en: ‘Ik pas ervoor te zijn, zoals jij mij droomt.’ In eerste instantie hebben deze opmerkingen betrekking op Hudigers jaloerse uitbarstingen wanneer Rosa met andere mannen flirt, en spreken ze de wens uit meer vrij gelaten te worden. Maar zoals onder Hudigers ogenschijnlijk niets-eisende houding een onmogelijke eis schuilgaat, zo schuilt onder Rosa's wens vrij gelaten te worden het verlangen naar meer begrenzing. Hudigers opvatting van de liefde maakt dat hij zichzelf niet laat zien en zo Rosa de mogelijkheid ontneemt hem lief te hebben, om in de botsing met

de ander naast de afstand die dat impliceert ook het verlangen te ervaren die afstand te overbruggen. ‘De man op wie ik viel was uit één stuk [...]. Maar de laatste tijd lijk je wel een buiger, een vent van elastiek, van kauwgom. Daarbij dat hele verhaal over in mij op te gaan - irriteert me mateloos.’ Hudiger veroordeelt haar tot zichzelf.

Het is in dit heen en weer van tegenstrijdige verlangens, in ieder afzonderlijk en ten opzichte van elkaar, dat Hudiger *zijn* Hooglied schrijft, of liever: niet schrijft, want het bestaat uit het celebreren van de momenten waarop die onbepaalde ruimte tussen de verzinsels, de ficties van de één en die van de ander de vorm aannemen van ‘die ene plaats waar alles altijd anders was: het bed’ - dat waarover zich nauwelijks iets laat zeggen omdat het de ervaring zelf is. En hoewel men die momenten met de juiste ‘techniek’ nog een aardig tijdje kan rekken, eeuwig worden ze nooit. *Omne animal post coitum triste*. Jongstra heeft in deze roman niet plotseling een andere filosofie dan voorheen. Nog steeds is de werkelijkheid enkel wat in ons hoofd opkomt. Het is maar dat men juist daarom voortdurend zijn hoofd stoot, aan dat van de ander en de anderen. Want behalve de op en neer golvende liefdesgeschiedenis van Hudiger en Rosa is dit ook een roman over de intrede van twee van oorsprong Amsterdamse eigenheimers in een Franse dorpsgemeenschap, en ook op dat vlak zijn er voortdurend botsingen en kortsluitingen, ook al eindigt de roman dan met een knallend vuurwerk rond de eeuwwende waarin Rosa en Hudiger even, een paar vuurpijlen lang, deel lijken te zijn van een geheel.

In *Hudigers Hooglied* begeeft Jongstra zich, naar mijn gevoel, voor het eerst werkelijk in het tussengebied tussen eigen verzinsels en die van anderen: de plek waar werkelijkheid gestalte krijgt als datgene wat zich op hetzelfde moment aan de eigen greep onttrekt. Het is ook het eerste boek van Jongstra waarin het op dat moment opduikende gevoel van een tekort ruim baan krijgt. Men komt nooit verder dan halverwege, en de breuk die men dan ervaart tussen het ik en de ander(en) laat zich hoogstens, en alleen kortstondig, in vergetelheid oplossen. Zoals gezegd bedient Jongstra zich in dit boek volop van christelijke symboliek, die inderdaad *symbolisch* is, verwijst naar iets waaraan ook het christendom (en wat dat aangaat: waaraan elke religie) refereert, maar daarom niet samenvalt met de christelijke leer waarin het verlangen (de onverbeterlijke neiging tot transcendentie) tot rust is gebracht in een aantal na te prevelen formules. De verleiding om je, bij de geconstateerde onmogelijkheid om het verlangen te vervullen, om volledig op te gaan in iemand of iets anders dan de eigen beperktheid, ten slotte dan maar aan die formules over te geven, wordt daarmee levensgroot. (Terzijde: het is de verleiding waaraan de postmodernist zoals die door vooral Franse denkers is beschreven - de postmodernist die geen bevrijdingstheoloog van de

simpele soort is - steeds tracht te weerstaan; denk aan Lacans bewering dat men uiteindelijk zijn symptoom *is*, waarmee de weg naar een genezing volgens freudiaans model wordt afgesloten; of denk aan Lyotards nadruk op de noodzaak om ‘de zin voor het onpresenteerbare’ steeds te blijven scherpen). Precies die verleiding lijkt van belang te zijn in *De tegenhanger*, waarin Hudiger opnieuw opduikt in een dubieuze rol. Het is, zoals gezegd, een boek dat qua vorm veel meer aansluit bij de spielereien uit Jongstra's eerdere werk, maar waarin de gekte van één en ander duidelijk meer is dan de gratuite strapatsen van iemand die zich van alles bevrijd waant. ‘Hij kon zich niet thuisbrengen in wat hem inviel,’ zo heet het op een zeker moment, en dat is in het hier door mij geschetste perspectief veelzeggend; en: ‘Wij mensen zijn zwaarder dan papier.’ Dat in dit boek alle grenzen vervagen - die tussen verteller en personage (zelfs tussen personage en auteur), tussen verzinsel en de werkelijkheid van het verhaal, maar ook tussen de verhaalwerkelijkheid en de werkelijkheid daarbuiten - staat hier in het licht van wat in de handen van een andere schrijver misschien snel pathetisch geworden zou zijn, in de handen van de vroege Jongstra knap gespeeld, maar nietszeggend spel gebleven zou zijn, maar in de handen van de post-Hudiger-Jongstra heuse literatuur is geworden. Ik bedoel: de post-literatuur voorbij en onverdroten tegendraads in de aanspraken die het maakt op het domein waar werkelijkheid tot stand komt.

Bij het huis leek niets veranderd. De lampen brandden nog, de kachels zouden wel uit zijn. Ik liep naar beneden, de voordeur was dicht. Eerst betrad ik de tuin, liep naar het terras in aanbouw -een omlijsting van keistenen, grotendeels opgevuld met bouwpuin - keek door de ramen in keuken en grote kamer, maar zag niks verontrustends. De stenen tafel stond nog tegen de keukenmuur geleund. Pas toen ging ik naar binnen (Uit: *De tegenhanger*, 2003)

*Marc Reugebrink (1960) is dichter, schrijver en essayist. Hij publiceerde de dichtbundels* Komgrond *(1988) en* Wade *(1991). In 1998 verscheen de roman* Wild vlees.

## August Hans den Boef
## *Atte Jongstra en de wortels van de Verlichting*

**V**ijfentwintig jaar geleden las ik voor het eerst iets van Atte Jongstra. In de legendarische reeks *Amsterdamse Schotschriften* van Cees Aarts verscheen een fotomechanische herdruk van Erich Wichmans pamflet *Het witte gevaar* uit 1928. Jongstra had het nawoord geschreven, een keurige, degelijke weergave van Wichmans leven en werk.

Ik vond het destijds aardig dat behalve Wim Zaal en ik nog iemand in deze merkwaardige figuur was geïnteresseerd, die vooral in linkse kringen gold als een alcoholisch warhoofd en fout bovendien. Was hij niet de Wichman achter het fascistische blad *De Bezem*? Had hij niet de antiparlementaire Rapaillepartij opgericht? Ik vond Wichman daarentegen een van de interessantste en grappigste kunstenaars en schrijvers (en uitvinders!) uit het interbellum. Ook zijn stukken in *De Bezem* hoorden daarbij. Honderd procent zeker was ik van het feit dat als hij niet in 1929 was overleden, Wichman misschien al voor 1933 een fel bestrijder van het nationaal-socialisme was geworden. Vooral om het kleinburgerlijke, irrationele en derderangs farceachtige karakter daarvan. Jongstra's nawoord leed niet aan verkettering, maar was informatief neutraal, met precies vijftig jaar na Wichmans dood een vleugje sympathie.

1979 was een mooi prozajaar om te Nederlandse letteren binnen te wandelen. Huub Beurskens, *De leguaan*, Willem Brakman, *Zes subtiele verhalen*, Patrizio Capanoni, *De draaideur*, Inez van Dullemen, *De vrouw met de vogelkop*, Louis Ferron, *De Gallische ziekte*, Kester Freriks, *Grand Hotel Lembang*, Anton Haakman, *Uitvluchten*, Maarten 't Hart, *De aansprekers*, Frans Kellendonk, *De nietsnut*, Kees van Kooten, *Koot graaft zich autobio*, Nicolaas Matsier, *Onbepaald vertraagd*, J. Ritzerfeld, *De paardendief*, Bert Schierbeek, *Betrekkingen*, Jan Siebelink, *Oponthoud*, Ger Verrips *Met andere ogen*, Theun de Vries, *De dood komt met muziek*. En dit zijn alleen nog maar de titels die ik mij herinner en op de plank heb staan.

Daarom was ik dat nawoord vergeten toen in 1985 *De multatulianen* uitkwam, Jongstra naam begon te maken als redacteur van het tijdschrift *Optima* en in 1989 als fictieauteur debuteerde met *De psychologie van de zwavel*. Pas toen ik aan het eind van de jaren negentig met Sjoerd van Faassen aan een boek over Nederlandse kunstenaars in Berlijn werkte en het ‘schotschrift’ van Wichman tegen de melkdrinkers weer onder ogen kreeg, realiseerde ik mij dat ik jaren tevoren Jongstra's eerste publicatie in een boek had gelezen. Onmiddellijk moest ik denken aan *Herinneringen aan het bui-*

*tengewone in leven, werken en ontdekkingen van Martinus Scriblerus*. Het was zijn vertaling van *The Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*, geschreven door een collectief dat bestond uit John Arbuthnot, Alexander Pope, Jonathan Swift, John Gay, Thomas Parnell en Robert Harley en voor het eerst verscheen in 1741.

En weer was er het gevoel van herkenning. Ik was in dezelfde tijd begonnen aan een boek over klassieke kinderboekenauteurs. Had wel eens een stukje gewijd aan *Robinson Crusoe, Treasure Island, Alice in Wonderland, L'Ile Mystérieuse, The Wizard of Oz, The Wind in the Willows, Winnie-the Pooh, Peter Rabbit* en vergelijkbare klassiekers, maar wilde een samenhangend boek maken waarin ik ook op de pastiches, parodieën en verfilmingen inging.

Onmiddellijk diende zich een hiaat aan: Jonathan Swifts *Travels into Several Remote Nations of the World* (ten onrechte altijd genoemd: *Gulliver's Travels*; 1726). Ik las het boek dat ik als kind in een Nederlandse bewerking van de verhalen over lilliputters en reuzen had genoten nu integraal en in een goede Engelse editie. Ik viel voor Swift en las ook al zijn (cultuur-) politieke pamfletten. Raakte een beetje in gewetensproblemen: vond ik tevoren niet Daniel Defoe de meest interessante tijdgenoot? Uiteraard stuitte ik op de *Memoirs*, al was het alleen maar omdat de vier reizen van Gulliver daarin al worden aangekondigd (of naar verwezen, maar daarover straks).

Terug naar het Jongstrase nawoord bij Wichman. *Het witte gevaar* is geschreven in een pseudo-geleerde stijl. Wichman voorziet zijn pamflet net als de Scriblerianen van allerlei noten, grotendeels verwijzingen naar de bijbel, andere naar wetenschappelijke publicaties, zo nonsensikaal soms, dat ik mij afvroeg of ze wel werkelijk bestaan. Wim Zaal had die noten vrijwel allemaal gesnoeid voor zijn Wichmanbundel van 1971. Maar Jongstra publiceert de integrale herdruk, inclusief derhalve dat pseudo-geleerde notenwoud.

Zo'n pseudo-geleerde tekst, voorzien van noten, dat was niet alleen de methode van de Scriblerus Club, maar ook die in veel prozateksten van Jongstra zelf. Zijn gemaskerde vertellers nemen niet eens meer de moeite om een passend masker op te zetten, maar verschuilen zich achter citaten en noten waarvan de lezer soms eveneens het idee heeft dat Jongstra de verstrekte informatie ter plekke verzon.

Het lijkt erop dat het hem vaak te doen is om vergeten namen, anekdoten en tekstfragmenten aan de vergetelheid te ontrukken. Maar dat is geen doel, het middel is het doel van Jongstra. Overigens debuteerde hij als dichter jaren na *De psychologie van de zwavel*. Niet onder het pseudoniem Scriblerus Quartus, maar als Arno Breekveld. En als liefhebber van manuscriptgeschiedenissen en pseudo-biografieën zou hij later ook die van Breekveld schrij-

ven. Elders noemt hij zich doorzichtiger Ds. H.M. van Terwispel.

*Memoirs* is een satire die in 1741 opdook in het werk van de rooms-katholieke dichter Alexander Pope, maar vooral geschreven is door de Schotse arts John Arbuthnot. Er komen bijdragen in voor van de Ierse geestelijken Jonathan Swift en Thomas Parnell, de toneelschrijver John Gay en de graaf van Oxford, Robert Harley. Desondanks moet de tekst eerder bij anderen bekend zijn geweest dan in 1741. Pope had de eerste drie delen van zijn *Dunciad* (1728) laten annoteren door Martinus Scriblerus. Henry Fielding debuteerde, nadat hij te Leiden rechten had gestudeerd, in 1728 onder het pseudoniem H. Scriblerus Secundus met *The Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb the Great as is Acted at the Theatre in the Hay-Market*. Op het titelblad zijn gedicht 'The Masquerade by Lemuel Gulliver'. *Kleinduimpje* leefde aan het hof van Koning Arthur, wat aanleiding geeft tot een satire op het hof van George I. Scriblerus Secundus was eigenlijk de annotator, want het stuk verscheen volgens hem in de tijd van koningin Elisabeth, waardoor hij dus geen problemen met de censuur kon krijgen. Weliswaar wekte het in Amsterdam (waar ze volgens de annotator geen burlesque kennen) veel opschudding, maar die Hollandse vertaling was gebaseerd op een pirateneditie. Opmerkelijk is dat Fielding niet alleen verwijst naar Pope, maar ook naar Dryden die al lang was overleden voor de Scriblerianen bij elkaar kwamen.

De Scriblerus Club bestond van januari tot juli 1714. Door schatbewaarder Harley, maar ook door Arbuthnot, de lijfarts van koningin Anne, en de politieke invloed van Swift en Parnell, verkeerden ze als Tories in het centrum van de politieke macht. Swift bijvoorbeeld had de koningin ervan weten te overtuigen dat Pope, hoewel katholiek, een bijzonder begaafd dichter was. Doel van hun *Scriblerus*-project was het belachelijk maken van 'all the false taste in learning'. De satire gaat dan ook over de opvoeding van de jonge Martin Scriblerus, door zijn vader Cornelius, een Duitse immigrant. Net als later zijn zoon en allerlei assistenten, een amateur die meent dat hij met zijn fragmentarische kennis van de klassieken en de moderne wetenschap pasklare recepten voor het dagelijks leven kan ontwikkelen. Vergeleken met deze amateurs beschikken de vrouwen in de omgeving gelukkig nog over gezond verstand, waardoor de kleine Martin in ieder geval niet overlijdt. Grappig anderzijds de observatie dat de kennelijk lichtontvlambare vrouwen vanwege de zedelijkheid maar beter geen opera's kunnen bezoeken.

Belachelijk is ook het zoeken van amateur-wetenschappers naar de plaats van de ziel. Deze laag in de *Memoirs* doet sterk denken aan de manier waarop Swift de derde reis van Gulliver beschrijft. Die bezoekt daarin verschillende eilanden en op Balnibarbi belandt hij in een deprimerende puinhoop:

iedereen is slecht gekleed en hongerig, de huizen zakken in en de akkers kwijnen weg. Het kan ook anders: een informant neemt Gulliver mee naar een afgelegen landgoed waar gewas en gedierte er prachtig bijstaat en de bevolking gezond en wel rondhuppelt. Daar wordt alles nog volgens de oude trant aangepakt, voor de rest heerst de wetenschap, hoort Gulliver, die ooit voor arts had gestudeerd in Leiden.

Die wetenschap heerst op de meest extreme manier bij de bewoners van een volgend eiland: Lagado. Daar vinden ze alles opnieuw uit, volgens de experimentele methode. Grappig is dat vooral gezocht wordt naar goedkopere procédés. Studenten aan de Grote Academie van Lagado, zo krijgt Gulliver te horen, zullen ooit via een soort jackpot uiteindelijk een zinnig tekst fabriceren.

Maar in de *Memoirs* komen ook andere thema's voor. De rechtsspraak bijvoorbeeld.

Martin wordt verliefd op een Siamese tweeling en trouwt met een helft daarvan. Uiterst grappig zijn de juridische complicaties van deze echtverbintenis. De jongeman heeft ook zelf geschreven. De opsomming van alle titels is een echt ‘Pak van Sjaalman’ (vreemd, dat Jongstra als Multatuliaan daaraan geen aandacht besteedde in zijn nawoord).

Niet alleen door stadhouder-koning Willem III waren de banden tussen Engeland en Nederland veel sterker dan tegenwoordig. Cornelius Scriblerus had contact met de Hollandse geleerden Barthius en Scriverius. Als remedie voor de zelfverliefdheid van Martin wordt hem een tocht met een trekschuit door Holland aangeraden.

Overigens zaten de Scriblerianen al in een behoorlijke traditie van politieke pamflettisten en satirici. De dichter Andrew Marveil was sympathisant van Cromwell en tegenstander van vorstelijke willekeur, verder was hij satiricus en spion in Nederland. Tijdgenoot John Dryden, de grote politieke *turncoat* die zich binnen een jaar van bewonderaar van Cromwell bekeerde tot lofdichter op Charles II, publiceerde in 1672-3 *Amboyna, or the Cruelties of the Dutch to the English Merchants*. Een toneelstuk dat niet alleen de Hollandse vijand aanvalt, maar ook nadenkt over hoe je in de Oost moreel dient te handelen. Zijn jonge neef Swift raadde hij aan om maar geen poëzie meer te schrijven, nadat hij diens eerste pogingen had gelezen.

Dat vader Cornelius Scriblerus Duitser is, berust niet op willekeur. In 1714 was Georg, keurvorst van Hannover door de Tories naar Engeland gehaald, net als in 1688 ‘onze’ Willem III, om koning te worden. De Engelsen vonden de Hannovers net iets minder erg dan de Stuarts. George I, zoals hij de geschiedenis zou ingaan, sprak geen Engels, hield zijn vrouw 32 jaar opgesloten en wees onmiddellijk de Whigs aan als regeringspartij. En weg was de

politieke invloed van de Scriblerus Club. John Gay zou later de *Beggar's Opera* maken, een satire op de verhalen die aan het hof van de Hannovers populair waren, waarbij hij de locatie verplaatste naar de zelfkant van Londen. Handels *Royal Academy of Music* schijnt door het succes van concurrent Gay failliet te zijn gegaan.

Wij kennen de *Beggar's Opera* vooral in de versie van Brecht en Weill uit 1928. Brecht haalde zijn 'Seeräuber Jenny' trouwens uit een volgend stuk van Gay: *Polly*.

Als een echte Club hebben de Scriblerianen maar kort bestaan. Swift en Parnell vertrokken naar Ierland toen de Whigs aan de macht waren gekomen. Parnell overleed in 1718, Gay in 1732, Arbuthnot in 1735, Pope in 1744, en Swift in 1745. De contacten verliepen vooral per brief, het ging na 1714 eerder om een virtuele Club. Daarom heet de studie die Patricia Carr Brückmann in 1997 aan de Club heeft gewijd, dan ook *A Manner of Correspondence*.

Het lijkt erop dat ook de *Memoirs* via correspondentie en een enkel fysiek contact - Swift op bezoek in Londen - tot stand zijn gekomen. Er wordt in de herinneringen van Martin Scriblerus gesproken over de *Dunciad* en de vier reizen van Gulliver zijn aan hem toegeschreven. Van deze twee projecten was in 1714 nog lang geen sprake en ze waren al lang voor 1741 verschenen. Individuele projecten als *Gulliver's Travels, The Dunciad*, en *The Beggar's Opera* worden beschouwd als uitvloeisels van de Scriblerus Club, diverse combinaties van leden hebben ook buiten de *Memoirs* samengewerkt. Pope en Arbuthnot hielpen bij een stuk van Gay. Ze schreven ook libretti voor Handel. Pope en Swift publiceerden in 1728 de dichtbundel *Miscellanies*. Gay en Pope beschreven iets van de sfeer van de Scriblerus Club in respectievelijk de gedichten 'Mr Pope's Welcome from Greece' en 'Epistle to Dr. Arbuthnot'. Hun meest productieve periode als Club lag misschien in de periode 1726-1728, precies de tijd dat Voltaire in Engeland verbleef. Hij heeft daarover geschreven in zijn *Lettres philosophiques* (1734) en publiceerde zelfs twee essay's in de landstaal, waaronder een over epische poëzie. Hij richtte zich ook tot Swift en Pope, als uitgesproken bewonderaar van hun werk, maar dat was waarschijnlijk gedeeltelijk een strategie om belangstelling voor zijn *Henriade* te krijgen. In zijn *Discours envers sur l'homme* (1738) liet Voltaire zich inspireren door de gedichten van Pope, het proza van Swift stond aan de wieg van zijn novelle *Micromégas* (1752). De dichter Pope was in die tijd steeds meer aandacht gaan besteden aan het werken in zijn tuintje. Ik denk dat Voltaire daardoor op zijn bekende observatie kwam: 'Chacun vaut cultiver son jardin'.

Hij haalde ook zijn vriendin, de markiezin van Châtelet, over om Engels te

leren. Een intellectuele vrouw, zo ingevoerd in de eigentijdse literatuur en filosofie dat zij Voltaire de lectuur van Leibnitz aanraadde, toen hij het werk van John Locke had ontdekt.

Ik moet in dit verband altijd denken aan Sofie von der Pfaltz, een intelligente en enthousiaste lezeres van Descartes en Spinoza. Een enthousiasme dat ze wist over te dragen aan haar jongste zoon Friedrich August. Haar oudste zoon bleek daarvoor te dom en te saai. Hij werd later wel koning George I van Engeland. Stel dat de intelligente Friedrich August de oudste zoon was geweest, dan hadden de Scriblerianen misschien een andersoortige satire geschreven!

Voor het werk van de heren bestond niet alleen vanuit Frankrijk belangstelling. Er bestaat een Nederlandse vertaling uit 1754: *Gedenkschriften, behelzende het zeldzaame leeven, de werken en ontdekkingen van Martinus Scriblerus. Uit het Engels van den Heere Alexander Pope in 't Nederduitsch vertaald*. Verschenen in Amsterdam. De naam van de vertaler is jammer genoeg niet bekend. Leuk is dat hij aan het geheel een lange inleiding in dichtvorm vooraf laat gaan: ‘Aan den Hollandschen Scriblerus’. Hij deelt mee de volledige editie uit 1743 te hebben gebruikt, niet de door Warburton gesnoeide uit 1753. Daaraan danken wij ‘De dubbelde minnares’. Hij vertaalde wel Warburtons informatie over de Club. Bovendien krijgt de lezers al extraatje de vertaling van Pope's juridische satire ‘Stradling vs Siles’ uit 1716, die verwant is aan Martins proces over zijn Siamese wederhelft. En bovendien de ‘Gedenkschriften van P.P. Voorzanger van deeze parochie’. Volgens de vertaler gaat het om ene Paulus Philips. Over de laatste heb ik geen gegevens kunnen vinden. Wel over Richard Owen Cambridge en diens *The Scliberiad. An Heroic Poem. In Six Books* uit 1751 dat de vertaler zegt te hebben gelezen. Een satire in de vorm van een episch gedicht op ‘false learning’, met wederom Martinus Scriblerus als held. Veel verwijst Owen naar Virgilius. Het bekendst is *The Scliberiad* vanwege een in 1918 afzonderlijk verschenen fragment uit het Vierde boek, waarin een Brit en een Duitser een luchtwedstrijd houden.

Richard Owen Cambridge was nog niet geboren toen de Club werd opgericht. Zijn geestverwanten waren Thomas Gray, William Pitt en Horace Walpole. Een andere generatie, net als die van onze vertaler.

In tegenstelling tot zijn opvolger Jongstra heeft die slecht één enkel nootje toegevoegd. Maar het gaat wel om een noot waarin hij John Locke's *Essay Concerning Human Understanding* tegen de Club in bescherming neemt. In de winter van 1685-1686 schreef Locke in de Amsterdamse woning van dr. Egbert Veen, decaan van het Collegium Medicum, de *Epistola de tolerantia* die hij richtte aan een andere remonstrantse vriend: Philip van Limborgh.

Eigenlijk een tussendoortje tijdens het werk aan zijn belangrijke *Essay Concerning Human Understanding* dat hij in 1687 in Rotterdam voltooide. Uiterst invloedrijke geschriften.

Bij dit gedachtegoed sluit een zeer boeiend vervolg op de Nederlandse *Scriblerus*-vertaling aan: *Gedenkschriften van Mart. Scriblerus de Jonge*, die de Utrechtse Post van den Nederrhyn, een kritische spreekbuis van de patriotten, tussen 1791 en 1792 bundelde. Auteur was de patriottische journalist Pieter 't Hoen, over wie Peet Theeuwen twee jaar geleden een boeiende dissertatie publiceerde. Dit vervolg op de *Herinneringen* was gepubliceerd in Duinkerken. Heel verstandig gezien de politieke omstandigheden, want op verzoek van de Oranjes was de Republiek de facto bezet door de Pruisen en liepen de patriotten veel gevaar. Niet alleen de levenden. Een paar jaar tevoren was het graf in Gorssel, waarin Van der Capellen tot den Pol rustte, door Orangisten met buskruit opgeblazen.

De thema's die Pieter 't Hoen de verteller in de mond legt, Martinus Scriblerus Tertius, de kleinzoon van de echte, liggen dan ook in het verlengde van de vrijheidsstrijd van de patriotten. Wat is een goede vorst? Hoe (democratisch) functioneert een goede republiek? Mag de elite neerkijken op het volk? Mogen katholieken worden uitgesloten van maatschappelijke functies? Wat de doen met een tiran? Waarom vindt men ‘keezen’ (patriotten) erger dan ketters? Waarom wordt een zakkenroller veroordeeld, maar mogen soldaten op grote schaal ongestraft roven?

De vorm is wat losser dan die van het origineel, wat verhandelingen (vooral van de vader) en wat brieven. Het gesprek tussen vader en moeder over de opvoeding van Tertius heeft daarentegen werkelijk de sfeer van de *Herinneringen*. De moeder is wederom een nuchtere vrouw. Als het koud was stak zij wel eens het vuur aan met een wijsgerig vertoog of een nauwkeurige nieuwe berekening van de loop der planeten dat de vader had gewrocht. Er komen ook wel andere dan politieke thema's aan de orde, wat dit vervolg er des te leuker om maakt. Vader Scriblerus bijvoorbeeld legt aan zijn vriend Knabbelarius uit waarom hij zo'n hekel heeft aan verzenmakers. Hij wil een belasting op dichtgenootschappen heffen en daarmee een kleine stad betalen waarin de verzenmakers kunnen worden opgesloten. Desondanks wil de verteller, als zijn vader overlijdt, dichter worden en schrijft hij naar zijn neef, de hooggeleerde criticus Bombardus-Raaskallius om advies. Die raadt hem aan een eerlijk vak te kiezen.

't Hoen kent overduidelijk de vertaling van de *Herinneringen* en net als de vertaler heeft hij *Gullivers reizen* gelezen.

Terug naar Jongstra. Er zit een clou in de bibliografische informatie van zijn

vertaling: het woord ‘aangevuld’. In de *Memoirs* ontbreekt namelijk het dertiende hoofdstuk. Jongstra zegt de editie van Charles Kerby-Miller (1950) te hebben gebruikt. Net als Zaal de noten bij Wichman heeft gereduceerd, deed Jongstra dat met die van Kerby-Miller. Jammer, maar men kan zich voorstellen dat Bezige Bij geen driemaal zo dik boek wilde uitgeven.

Verrassend vindt Jongstra dat Kerby-Miller bij een herdruk in 1988 niet het ontbrekende hoofdstuk heeft ingevoegd. Dat bevindt zich namelijk sinds 1969 in het bezit van de British Library, afkomstig uit de nalatenschap van de Swift-kenner Sir Arnold Breecham en Jongstra's vertaling daarvan maakt zijn *Herinneringen* tot de eerste volledige publicatie.

Jongstra's claim is in verschillende opzichten ongeldig. Ten eerste is het niet verrassend dat Kerby-Miller in 1988 het ontbrekende hoofdstuk niet heeft ingevoegd, want het ging om een fotomechanische herdruk. Ten tweede is het niet verrassend omdat het door Jongstra genoemde manuscript ontbreekt in collectie van de British Library en onder Swift-kenners nooit naar Arnold Breecham verwijzen. ‘Over het sterven van Dr. Cornelius’ is dus de ‘aanvulling’ van Jongstra bij de *Herinneringen*. Er is - uit een index - wel een ongebruikte hoofdstuktitel bekend, ‘How Cramble Had Some Words With His Master’, maar dat is meer het gevolg van een nummeringfout. Ten derde ontbreekt het dertiende hoofdstuk ook in de editie die in 2002 door de Hesperus Press werd uitgebracht en rept ook de vermaarde Peter Ackroyd er niet over in zijn voorwoord. Maar de lezer van de *Herinneringen* kon het weten: ‘aangevuld’. ‘Over het sterven van Dr. Cornelius’ past niet helemaal naadloos in het geheel van de *Herinneringen*, maar dat is juist de bedoeling van Jongstra. Je kunt je ook voorstellen hoe zijn handen jeukten toen hij ontdekte dat bij de *Memoirs* het dertiende hoofdstuk ontbrak. Arnold Breecham doet bovendien denken aan Arno Breekveld.

Jammer dat ik geen besprekingen van Jongstra's vertaling heb kunnen vinden waarin deze *hoax* werd ontraadseld. Terzijde: de universiteitsbibliotheek van zijn woonplaats beschikt niet over een exemplaar van de *Herinneringen*. Moeten wij voortaan altijd een instelling die we als belastingbetaler subsidiëren ook nog een exemplaar van onze boeken schenken? Op deze manier blijven wat minder in het oog springende teksten onbekend. Het Scriblerus-project staat absoluut niet los van Jongstra's overige werk, als een toevallige activiteit die hij om den brode heeft moeten ondernemen. Integendeel. Hij rept ook in zijn proza van de leden van de Scriblerus Club, tijdgenoten of voorgangers. Via noten, vooral. In *De psychologie van de zwavel* pagina 88, spreekt Jongstra over Pope, maar dan over een parodie op deze dichter die misschien door John Cleland is geschreven, de auteur van *Fanny Hill*. ‘Hengelen naar de kern’ uit *Cicerone. Verhalen* is opgebouwd uit een lange

serie noten bij een boek van een auteur die alleen maar met de hoofdletter C wordt aangeduid. Bij nauwkeurige lezing merk je dat het om Charles Cotton gaat, die vanaf 1676 onsterfelijk is in de Engelse letteren omdat vanaf dat moment zijn tweede deel samen wordt uitgegeven met het oorspronkelijke *The Compleat Angler* van Izaak Walton uit 1653. Wals aanduiding kon nu eenmaal moeilijk: Jongstra was toen nog bezig met zijn tamelijk maffe project om elk nieuw boek rond een letter uit het alfabet te schrijven. Overigens een project dat op het lijf van Martin Scriblerus lijkt geschreven.

In *Familieportret. Essays* duikt de Scriblerus Club op in het essay 'De lege hand van Yorick. Stoute grepen bij Sterne.' Jongstra vraagt zich hier af of hoe groot de invloed van de *Memoirs* op het werk van Laurence Sterne is geweest. Een interessante vraag, want Sterne publiceerde zijn belangrijkste werken decennia na de dood van de laatste Scriblerianen, maar was toen al van gevorderde leeftijd, opgegroeid met hun werk. De roman *Disgenoten* heeft een belangrijke rol voor een internationaal symposium over de plaats van de radijs in de samenleving. Uiteraard verwijst Jongstra hier naar zijn roman *Groente*, maar het pseudo-wetenschappelijk karakter ademt de sfeer van de Club.

*De tak van Salzburg. Autobiografie van een lezer* wemelt van de verwijzingen, uiteraard in de noten. Op pagina 23 spreekt Jongstra over Pope's *Essay on Criticism*, op pagina 48 heeft hij het over de *Herinneringen* - de passsage waarop de bediende Crambe een lijkt draagt dat een schetend geluid maakt - en noemt hij alle Scriblerianen, behalve merkwaardig genoeg de arme Arbuthnot! Op pagina 112 refereert Jongstra aan een anekdote van A. Alberts over de drie Gerretsons die met een theemuts op in de directiekamer zitten: wij houden graag ons hoofd warm om goed te kunnen denken. Dat is puur de Club. Op pagina 326 neemt Jongstra Swift en Pope als figuren die voorkomen in Alasdair Gray's *The Book of Prefaces* (2000).

Op pagina 331 stelt hij dat het gedicht 'The Art of Sinking in Poetry' uit Pope & Swifts *Miscellanies* van de eerste dichter is en een voorstudie voor de *Dunciad*. Ook deze observatie lijkt zeer zinnig. Juist die greep van uit Terwispel afkomstige Amsterdamse de doctorandus op zijn materie, brengt mij op een bezwaar tegen zijn schrijversopvattingen. Daarom wil ik - afkomstig uit hetzelfde godsdienstige milieu als Jongstra - dit betoog besluiten met een broederlijke vermaning.

De auteur Kees 't Hart vertelde ooit waarom hij altijd enige weerzin voelt om zich via de opiniepagina's in actuele debatten te storten. Wat kon hij toevoegen aan de meningen van deskundigen, politici en andere opinion leaders? Hij had gelijk en ongelijk. Uiteraard is het gênant om de mening van een literaire auteur over een *hot item* te lezen die inhoudelijk incoherenter is en minder informatie bevat dan die van menig deskundige, maar wel

aanstelijker geschreven, zodat het resultaat leuker wordt geacht voor de krantenlezers. Doch sommige auteurs beschikken wel degelijk over literair materiaal dat een zinnige bijdrage kan leveren voor de onaflatende discussie over hoe het met onze samenleving verder moet. Jongstra beschikt over die mogelijkheid, maar ook rond de *Herinneringen* blijft hij teveel steken in het stadium van curiositeit en werk zijn benadering in laatste instantie onserieus. De leden van de Scriblerus Club voerden een serieus debat over amateurisme in cultuur, literatuur, wetenschap en politiek.

Er wordt vaak gezegd dat sommige observaties uit de achttiende eeuw - bijvoorbeeld die van Swift over wetenschap in *Gulliver's Travels* die van Pope over critici in de *Dunciad* - nu nog steeds opgaan. Dat is zowel waar als niet waar. Onwaar, omdat ze losgemaakt worden van de context van de destijdse debatten. Waar, omdat ze juist binnen die context een attitude, soms zelfs een methode laten zien die wij kunnen herkennen. Waarvan wij nog het een en ander kunnen leren.

De Verlichting is - zo zien we deze dagen maar al te vaak - geen erfenis uit het verleden die wij gemakzuchtig op de bank kunnen consumeren. Wie zich tegenwoordig beroept op de uitgangspunten van de Verlichting - of bij onze buitenlandse geestverwanten: *Les Lumières, Die Aufklärung, The Enlightment* - loopt al gauw de kans voor ‘fundamentalist’ te worden versleten.

We moeten die uitgangspunten dan ook telkens weer verdedigen, telkens opnieuw herformuleren. Het helpt je daarbij veel wanneer je je verdiept in de ontstaansgeschiedenis van de Verlichting, in de publicaties van degenen die aan het ontstaansproces hebben bijgedragen. Interessant en leerzaam.

Het gaat daarbij niet alleen om degenen die wij nu als voorlopers beschouwen, want hun opvattingen scherpten zij in wisselwerking met hun opponenten. De eerste Nederlandse vertaler van de *Memoirs* had middenin de achttiende eeuw dondersgoed door dat die oude Tories problemen hadden met de ideeën van Locke. Maar juist daardoor konden mensen als Voltaire weer hun pen slijpen. En zonder Edmund Burke's conservatieve, maar scherpzinnige kritiek op de idealen van de Franse revolutie was immers Thomas Paine's *The Rights of Man* niet zo briljant geworden en had de Schotse dichter Robert Burns deze reactie niet samengevat in zijn ontroerende gedicht ‘A Man's a Man for A' That’.

Paul Syrier heeft zojuist een voorbeeldige Nederlandse editie van *Gulliver's Travels* afgeleverd. Wat zou ik graag Alexander Pope's *Dunciad* van Atte Jongstra lezen. En net als zijn voorganger uit 1754, vergezeld van contigue publicaties. Zoals we in een andere bijdrage in dit nummer kunnen lezen, is de Amsterdamse post-postmodernist uit Terwispel namelijk ook dichter. Maar het zou prettig zijn als hij deze keer serieus de politieke betekenis van zijn vertaalobject voor ons uiteenzet.

*August Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan het MIM (Instituut voor Media en Informatiemanagement) te Amsterdam*

# Bzzlletin
# Proza

## Mag ik deze dans van u?
## Over *Dans zonder vloer*, verhalen van Tonnus Oosterhoff

Kort na elkaar verschenen twee verhalenbundels waarin (het schrijven van) pulplectuur een rol speelt. In *Een korte affaire* van Pauline Slot staat het verhaal 'Storm van Passie': Job Jonker, een weduwnaar, op moderne wijze met zichzelf worstelend, omdat hij toe is aan een nieuwe relatie, schrijft onder het pseudoniem Margaret Devon romantische boekjes voor Red Roses. Cursief gedrukt zijn fragmenten opgenomen van het verhaal dat hij onder handen heeft. Ze zijn voorzien van de typische stijleigenaardigheden die series als de Bouquetreeks kenmerken en spiegelen tot op zekere hoogte de relationele perikelen van de hoofdpersoon, of contrasteren daarmee.

Tonnus Oosterhoff doet het in het eerste verhaal uit *Dans zonder vloer* precies andersom. Romein gedrukt begint 'Driemaal dezelfde, driemaal een ander' met het verhaal van Sarah Anderson, predikantendochter, die tegen beter weten in met losbol John Murphy trouwt, haar huwelijk door overspeligheid zijnerzijds ziet mislukken, een carrière opbouwt, John Murphy opnieuw ontmoet - hij blijkt totaal veranderd! - opnieuw met hem trouwt en gelukkig wordt tot Murphy van een oorlogsmissie (1943) niet terugkeert. In 1979 ontmoet zij bij toeval haar vermiste man opnieuw: hij zit, volkomen afatisch, in een inrichting en kan op den duur alleen te pas en te onpas het woord 'liefde' uitspreken.

De lezer die met ander werk van Tonnus Oosterhoff vertrouwd is, heeft dan al verschillende keren verbaasd gefronst: het verhaal zit vol met de stilistische en inhoudelijke clichés die het pulpgenre aankleven. Om maar één voorbeeld te noemen: het gebruik van veelbetekenende uitroeptekens!

Dan volgt een cursieve passage:

Als *ik mijn verhalen inleverde bij Mijn geheim werden ze gewoonlijk zonder commentaar geaccepteerd. Ditmaal echter kreeg ik bericht van redactrice Dyphie Frijters (of was het José de jonge?) dat het zo niet kon. De geschiedenis was ontroerend genoeg, maar hij liep onrealistisch goed af. Ik moest het slot overdoen*.

Zo gezegd, zo gedaan: er volgt doodleuk een veel minder rooskleurige herschrijving van het slot. Einde 'verhaal'. Welk van deze twee verhalen is nu het interessantst? Het verhaal van Pauline Slot is een traditioneel, volgens de regelen der kunst geschreven verhaal. De pulpfragmenten zijn duidelijk onderscheiden van het eigenlijke verhaal en daarin keurig ingebed. Het maken van de pulpfragmenten wordt door de hoofdpersoon zelf met de nodige gêne afgedaan als 'tekstschrijven', eigenlijk vindt hij zichzelf vooral dichter. Dat bevestigt de lezer in zijn (voor-)oordelen met betrekking tot het pulpgenre. Het verhaal, dat overigens grotendeels draait om de ongrijpbaarheid van het fenomeen 'liefde', zet de lezer nergens op het verkeerde been.

Oosterhoff presenteert eigenlijk geen verhaal, althans geen literair verhaal, maar eigenlijk twee varianten van een niet-literair verhaal. Hij levert commentaarloos de

eerste, door de stijl argwaan wekkende versie, bekent vervolgens dat hij het voor een pulptijdschrift herschreef en dat ís het ‘verhaal’. Deze verrassende werkwijze, gepresenteerd in een bundel literaire verhalen, ontregelt. ‘Mijn geheim’ pretendeert uit het leven gegrepen geschie-

denissen van anonieme lezers te publiceren, dus een ‘historische waarheid’ te vertegenwoordigen. Die illusie wordt genadeloos doorgeprikt: die ‘geschiedenissen’ zijn verzonnen door ingehuurde schrijvers en worden, als de redactie niet tevreden is, domweg herschreven tot een blijkbaar acceptabele(re) versie. Maar Oosterhoffs ‘verhaal’ roept ook de vraag op, waarom een goede afloop per definitie ‘onrealistisch’ is. Oosterhoff heeft in een essay in *Ook de schapen dachten na* beweerd dat hij er met zijn schrijven op uit is het contact met de werkelijkheid te herstellen. Doet hij dat hier omdat ‘de werkelijkheid’ een goede afloop niet toestond? En welke ‘werkelijkheid’ was dat dan: die van het verhaal, of die van de redactie die om herschrijving vroeg? De hele geschiedenis (niet die van het verhaal dat in het verhaal herschreven wordt, maar van het hele verhaal - bent u er nog?) zet de verhouding tussen realiteit en literatuur op losse schroeven (Is het werkelijk zo gebeurd, of heeft Oosterhoff álles verzonnen?), en niet in de laatste plaats confronteert het de lezer hardhandig met de vertelconventies waarmee hij blijkbaar een verhaal ingaat.

In ‘Zo is het’, een essay uit *Ook* de *schapen dachten na*, noteert Oosterhoff over poëzie: ‘Het moet ongeveer zo zijn: om de wereld een beetje te begrijpen en te beheersen zijn we genoodzaakt gigantische reducties te plegen. De taal dwingt ons in een denkschema; onbruikbare verschijnselen blijven naamloos, mede daardoor worden ze niet opgemerkt of onmiddellijk vergeten. Vaak zien we de gereduceerde wereld aan voor de echte. Maar er valt duizelingwekkend veel meer te zien en te ervaren, en poëzie verwijst daarnaar.’

Het is niet onwaarschijnlijk dat dit fragment vaker geciteerd zal gaan worden, want het bevat een sleutel tot Oosterhoffs literatuuropvatting. Conventionele literatuur, dan wel lectuur, is er vaak op uit de werkelijkheid te verhelderen middels de door Oosterhoff gewraakte reducties. Ze zit vast in denkschema's (vertelconventies) en presenteert een aldus gereduceerde (visie op de) werkelijkheid. Evenals zijn laatste dichtbundel, *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* dat met de poëzie doet, wekt *Dans zonder vloer* de indruk dat Oosterhoff wil wrikken aan de grenzen van het genre en daarmee de stilzwijgend afgesproken schrijf- en leesgewoontes wil slechten, omdat er zo wellicht duizelingwekkend meer te zien en te ervaren valt.

*Dans zonder vloer* bevat nog twee vertelexperimenten. Het derde ‘verhaal’ is wat de titel belooft: een ‘Verhaal zonder voortgang’. Het is wel een verhaal in de gebruikelijke betekenis van het woord en tegelijkertijd is het dat niet, omdat het een reeks gebeurtenissen betreft zonder dat er een dwingende structuur lijkt te zijn, anders dan die opgelegd is door de ‘werkelijkheid’. Het zijn gebeurtenissen en dialogen zoals die nu eenmaal plaatsvinden tussen mensen die via een schaakcafé met elkaar van doen hebben. Een leesstrategie zoals men die inzet bij het lezen van een traditioneel verhaal levert weinig op, een zoektocht naar een plotlijn wordt gefrustreerd (alhoewel er wél minstens één spanningsboog aan te wijzen valt). Het lijkt een hyperrealistische uitsnede uit het leven van een aantal mensen, herhalingen hebben geen andere, literaire functie dan te vertellen dat iets nóg eens gebeurt en desalniettemin is het ‘arm interpreterend brein’ van de lezer constant op zoek naar een vertelstructuur - die er niet is, althans in conventionele zin. Het verhaal is ‘gestructureerd’ volgens ‘de wetten’ van de ‘werkelijkheid’.

Het laatste verhaal is, zoals de titel aangeeft, een ‘ijlroman’, waarbij het nog maar de vraag is of de betekenis ‘voortsnellen’ dan wel ‘wartaal spreken’ de voorkeur geniet. In ‘Verhaal zonder voortgang’ komt een personage voor dat fanatiek op zoek

is naar fouten van allerlei aard in het werk van W.F. Hermans. Hij trekt op zeker moment de conclusie dat Hermans niet terug durfde te lezen wat hij geschreven had, dat hij almaar vooruit vluchtte om zijn eigen nonsens voor te blijven. Prompt heeft Oosterhoff dit credo letterlijk genomen en schrijft hij een vrijwel voornamelijk op associaties amechtig voortsnellend verhaal, dat doorschoten wordt met fragmenten van een ander verhaal dat 'Oubaan' heet en dat, als een verhaal met weinig voortgang, steeds hernomen wordt middels een zelfde begin. De contrastwerking is optimaal.

Heeft het lezen van deze 'stijloefeningen' zin? Ja, zeker wanneer men beseft dat ze geschreven zijn door een

schrijver die vindt dat ‘literatuur een middel moet zijn om structuur en betekenis te vinden in een van zichzelf duister, onzinnig heelal.’ Nu lijken wellicht de verhalen in *Dans zonder vloer* op zijn minst haaks te staan op deze opvatting, maar we moeten ons daarbij tegelijkertijd realiseren dat die middelen om structuur en betekenis toe te kennen en zeer zeker de eenmaal toegekende structuur en betekenis zelf, de eerder genoemde ‘gigantische reducties’ veroorzaken. De verhalen in Dons *zonder vloer* trekken de schijnzekerheden dankzij welke we er van uitgaan dat die reducties de werkelijkheid zíjn, hardhandig onder onze voeten vandaan. Niet zozeer als een kleedje, nee, de complete vloer gaat eraan. De lezer is de vaste grond onder zijn voeten kwijt en zal moeten zien te zweven. En vanuit dat perspectief maken deze verhalen ons bewust van die reducties, soms zelfs op meer dan één manier. Zo is er het besef dat zelfs de ‘documentaire’ stijl van ‘Verhaal zonder voortgang’ nooit de volledige werkelijkheid kan representeren en blijken de gevolgen van een verhaal zonder voortgang en die van een verhaal dat uitsluitend uit voortgang bestaat voor de leeservaring uiteindelijk vrijwel dezelfde. De verhalen proberen de lezer buiten zijn normale interpretatiekaders te voeren door buiten de conventionele vorm - die blijkbaar voor verhalen geldt en in het hoofd van lezers bestaat - te treden.

Daarbij schrijft Oosterhoff niet alleen prachtig, hij weet ook binnen een paar zinnen het ‘arm interpreterend brein’ zo nu en dan een flinke opsodemieter te geven: ‘Is misschien dat wat het ouder wordende en stervende lichaam moet leren: inzicht in en aanvaarding van de vergankelijkheid? Maar bij de dood houdt het inzien en aanvaarden op.’ En: ‘Een verkeerde beslissing heeft een structuur. Als een arts bij een uitzonderlijk beeld volkomen zeker is van zijn diagnose is het een verkeerde diagnose, ook al is het de juiste.’

Wie nu bij het lezen van het bovenstaande gedacht heeft dat een bepaalde woordkeuze hem bekend voorkwam, want ontleend aan het essay ‘Arm interpreterend brein’ dat Tonnus Oosterhoff schreef over het werk van F. van Dixhoom, die heeft gelijk, want wat Oosterhoff aldaar beweert over het werk van Van Dixhoorn, wilde ik zeggen over Oosterhoffs werk. Beide schrijven geen literatuur die vereenvoudigt, dat de ui afpelt, ze máken eigenlijk laag voor laag een ui. De slotzin van *Dans zonder vloer:* ‘Wie niet denkt voor raadsels staat niet.’

Tonnus Oosterhoff, *Dans zonder vloer. Verhalen*. Amsterdam, Uitgeverij De Bezige Bij, 2003; *Ook de schapen dachten na. Essays*. Uitgeverij De Bezige Bij, 2000.
Pauline Slot, *Een kort affaire. Drie verhalen*. Rotterdam, Uitgeverij Aristos, 2003.

## Zonder roeispanen op de getijdenstroom
## Over Rob van der Linden, *Het logboek van Brandaan*

Rob van der Linden maakte met zijn debuut *De hand, de kaars & de mot* een stormachtige entree in de Nederlandse literatuur. Het boek kwam op de shortlist van de Libris Literatuurprijs en werd door de pers enthousiast ontvangen. Bovendien ontvangt Van der Linden voor zijn eerste roman de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs, omdat hij volgens het juryrapport ‘op virtuoze wijze bekende thema's als kind en ouders, familiegeheimen en godsdienstwaanzin, angst voor sterfelijkheid en uiteindelijk een zwaar bevochten zelf inzicht met ongekend elan weet te presenteren.’

De jury betrekt ook Van der Lindens tweede roman, *Het logboek van Brandaan*, in haar rapport. Volgens de jury ‘bewijst de schrijver eens te meer de rechtvaardiging van deze keuze. Rob van der Linden heeft de Nederlandse literatuur verrijkt met een onuitputtelijk en niet te stuiten plezier én geloof in het genre van het vertelde verhaal binnen de strakke samenhang van de roman.’

Nou ja, de strakke samenhang van de roman? Voor Van der Lindens eersteling mag dat misschien gelden: daarin sleurt hij de lezer schijnbaar willekeurig door verschillende tijdslagen langs allerlei hilarisch personages, op Mulischiaanse wijze alles met de hoofdpersoon Pieter van der Kleij in verband brengend. Pieter presenteerde zich als een ‘genadeloze waarheidszoeker’, maar werd uiteindelijk overwoekerd door de verhalen die hij te vertellen had. Pieter, zo concludeerde ik in mijn bespreking van het boek (in: *BZZLLETIN* 286), bestaat uit de verhalen die hij vertelt. Ook in *Het logboek van Brandaan* springt de vertelling van hot naar her tussen plaatsen, godsdiensten en dwars door de tijd, maar het verband is minder dwingend en maakt daardoor een willekeurige indruk. De personages sterven aan het eind van ieder verhaal en gaan, via ‘de wezens van licht’, over in een nieuw personage in een nieuw (levens-) verhaal. Dat resulteert in de volgende incarnaties: Chang en Eng (Beer Sheva 2016 -Nes Ziyyona 2033), Brendele (Lodz 1943), Brénainn (Annaghdown 563 - Alexandrië 648), Brettschneider (Giessen 1918, Stalingrad 1943, Boeloen 1948), Bridget (Durban 1999 - Nes Ziyyona 2016), Boest (Leiden 1888 - Brakkum 1918), Bodvidus (Venetië 1588-Valletta-Alexandrië-Venetië 1673).

De schrijver is zich deze willekeur blijkbaar bewust, want hij laat een van zijn personages verzuchten:

> Toen het lot mij, de soldaat, van Hitiers puinhopen wegleidde trad ik buiten mezelf en werd ik kansloos geboren in een dood die ik achter me had, om Brandaan te worden die anderen misbruikte.
> Een les om mijn leven als Hugo Brettschneider tot een goed einde te brengen?
> Was ik Brendele geweest als straf voor Hugo?
> Werd ik weer Hugo als straf voor Brandaan?
> Welke verrassingen hadden ze nog voor me in petto?
> Welke levens had ik te gaan?
> Is er een begin, dacht ik, is er een einde?

> Goed, ik herinnerde mij Brettschneiders jeugd weer; zijn streberigheid, zijn slaafse navolging. Maar daar haakte mijn logica af. Want dat leven had ik nog voor me.
> Of niet?
> Zou ik daar voor de tweede keer zijn of woonde ik in twee lichamen in plaats van één, vroeg ik me af.
> Als tijd niet bestaat, bestaat volgorde ook niet; kun je dromen dooreen leven en levens dooreen dromen; het ene dromen terwijl je het andere leeft, mensen tegen het lijf lopen in een leven dat ik nog voor de boeg had terwijl zij het allang hadden afgesloten. Zoveel kan ik er nu van maken.
> [...]

De verbinding tussen de verhalen bestaat dus bij de genade van het geloof in reïncarnatie die zich niet voegt naar het menselijk tijdsbesef Daarbij doet de opbouw van het boek in zeven levens denken aan de zeven trappen die de mysticus aflegt op weg naar zijn eenwording met god en bevat de roman een niet te missen verwijzing naar het achtvoudige pad uit het Boeddhisme dat uiteindelijk tot het nirwana zou moeten leiden:

> ‘Wat is er mis met een goed levenspad?’ vroeg Brandaan.
> ‘Je begrijpt het niet. Ik bedoel niet het pad in dit leven, maar dat van voorgaande levens. Het Achtvoudige Pad. Wie nu rijk is, is dat vanwege een beloning voor het voorafgaande. Wie er in zijn vorige leven een rommel van heeft gemaakt, komt voor straf terug als paria, als arme, als onaanraakbare. “Eigen schuld. Had-ie het maar beter moeten doen!” leren onze zeden. Maar wij betwijfelen dat. Wj kijken in liefde naar wie minder bedeeld is. Van Jezus van Nazareth, waarover de apostel Judas Thomas, Didymus, de tweeling, ons heeft verteld.’ [...]

De vraag naar het doel van deze omzwervingen door tijd en ruimte dringt zich verschillende keren op. Van der Linden laat zijn hoofdpersonages er ook naar vragen en ergens suggereert hij dat een reïncarnatie een beloning zou zijn voor zelfopofferend gedrag in een vorig leven. Maar de verwijzing naar het fabriceren van een diamant (de roman is ook nog eens verdeeld in drieën: Het kloven, Het slijpen, Het kroonjuweel) ten spijt: god of nirwana worden niet bereikt en gaandeweg lijkt het er steeds meer op dat de stuurloosheid van een citaat uit de proloog waarheid wordt: ‘Levenslang op weg ben ik al, heen en weer in mensentijd, subject en object van de kostelijke grap die de eeuwigheid is. Brandaan heet ik want zijn naam is me het liefst. Ik ben een reiziger zonder roeispanen op de getijdenstroom.’ Van der Linden blijkt *after all* een cynicus en het op een new *age*-mengelmoesje van levensbeschouwingen gebaseerde reïncarnatie-idee blijkt een loos gebaar. Hij eindigt zijn boek dan ook met een verantwoording waarin te lezen staat: ‘Niets in deze vertelling is erop gericht, zingeving te verlenen aan vreugde of verdriet. Verhalen die ontstaan vanuit de wens om een eigen werkelijkheid te scheppen, kunnen dat ook niet. Ik maakte slechts dankbaar gebruik van de historische gebeurtenissen en flarden nieuws die de encyclopedie van de verteller vormen.’ Ironisch genoeg volgt er een verantwoording die niets anders doet dan de vertelde verhalen koppelen aan bestaande historische feiten: dat wat wij gewoonlijk als ‘de werkelijkheid’ beschouwen. Er zit in alle fantastische vertellingen van Rob van der Linden veel ‘werkelijkheid’, maar het is mij een raadsel waarom hij daar op de valreep voor terugschrikt.

In Rotterdam rijdt een vuilniswagen met een dichtregel die mij uit het hart gegrepen is: illusies zijn alleen dan bruikbaar als ze ons de echte werkelijkheid laten zien. Wat overblijft is: een ongeremd verteller.

RON ELSHOUT

> Rob van der Linden, *Het logboek van Brandaan*. Amsterdam, Uitgeverij J.M. Meulenhoff, 2004.

# Bzzlletin
# Poezie

## Het verborgene is het verborgene niet
## Over *Varkensroze ansichten* van Mustafa Stitou

In *Varkensroze ansichten* deponeert Mustafa Stitou, na een openingsreeks van vier gedichten, zijn visitekaartje op tafel: hij is een ‘conceptueel-“anekdotische”, op zijn minst antimetafysische dichter’.

De conceptuele kunst uit de tweede helft van de zestiger jaren vond het idee van waaruit een kunstwerk ontstond het belangrijkste element, de vorm was dientengevolge aangepast, zo niet ondergeschikt aan het concept. Voor de poëzie van Stitou geldt dat inderdaad: qua vorm maakt ze een achteloze, willekeurige indruk, het zijn vrije verzen in de ware zin van het woord: sommige ‘gedichten’ zijn geen gedichten, maar (proza-)verhaaltjes, er zijn kleine gedichten, er zijn breed over de pagina's uitwaaierende regels, er zijn gedichten die uit terzinen bestaan, andere uit disticha, er zijn ready mades, er is een klankgedicht, er zijn notitieachtige reeksen - allemaal in een volgehouden parlandostijl. De gedichten zijn ook anekdotisch, ze vertellen bijna allemaal een min of meer na te vertellen, in de werkelijkheid te situeren ‘verhaal’.

Het idee, het conceptuele, tenslotte, zit hem in een consequent antimetafysisch standpunt. Een ‘mysterie’ wordt bij Stitou niet ingegeven door een metafysische kwestie, het is hem eenvoudigweg een raadsel dat ‘elke nieuwe generatie opnieuw in de ban raakt / van een geheiligd muurtje, een ruïne van niks’ en dat het bestuur het muurtje niet opoffert om er een mooi museum neer te zetten. Een engel in een gedicht van Stitou? Die komt voor in een film. Onze Vader is niet God, maar Darwin. God? Dat is ‘de’ god van een ander, die de vraag oproept: ‘Wat is dat voor een god?’ Nee,

> niet langer vrees ik uw toorn vader ik vrees niet
> langer uw toorn vader uw toorn is natuurtroebel
>
> het verborgene is het verborgene niet vader
> het is de schittering over dieren mensen dingen
> dus waarom knielend bidden
> wanneer ikzelf het gebed ben?

Hier is iemand aan het woord die léét, die wil léven en die zich, zoals in de jaren zestig en zeventig iemand als Cees Buddingh', wil verbazen over de alledaagse werkelijkheid en die zoals Alberto Caeiro, het antimetafysische heteroniem van Fernando Pessoa, niet in ‘de diepte der dingen’ wil geloven.

Er zijn echter wezenlijke verschillen.

Caeiro, van wie recent *De hoeder van de kudden* in prachtige vertaling van August Willemsen verscheen, was niet alleen uit op het afzweren van iedere metafysische opvatting, maar streefde daarenboven naar een manier van maagdelijk kijken die het denken uitsloot. Die ‘leerschool in verlering’ is Stitou niet doorgegaan. Caeiro's antimetafysische opvattingen deelt Stitou: ‘vaarwel dwaalleraren van weleer’, maar diens abdicatie is voor Stitou niet weggelegd: ‘ik heb een zachte pik zat liefde in

mijn kippenborst’. Evenals bij een dichter als Buddingh' is zijn concept een houding: een constant door de werkelijkheid gevoede verbazing over de dagelijkse werkelijkheid, die betekent dat Stitou het denken niet kan en wil opgeven. Het verschil met Buddingh' zit hem in hun houding ten opzichte van de werkelijkheid. Buddingh' was *au fond* een romanticus. Hij blauwbilgorgelde er lustig op los, alsof hij van de tbc en WO II die hij overleefd had, geen weet had.

Zijn werk bestaat grotendeels uit zich van de weeromstuit oprecht verbazen over de kleinste alledaagsheden:

### ***pluk* de *dag***

vanochtend na het ontbijt
ontdekte ik, door mijn verstrooidheid,
dat het deksel van een middelgroot potje marmite
(het oz net formaat)
precies past op een klein potje heinz sandwich spread

natuurlijk heb ik toen meteen geprobeerd
of het sandwich spread-dekseltje
ook op het marmite-potje paste

en jawel hoor: het paste eveneens

Stitou is door Maarten Doorman wel eens 'onbevangen' genoemd. Voor zover dat zijn onbekommerde vorm (toon) betreft, kan ik het daar wel mee eens zijn, maar voorts geloof ik daar niet zoveel van. De tijd(geest) heeft hem (op)gevoed. Zijn verbazing gaat minder uit naar het 'gewone' (à la Buddingh'), maar juist naar het bizarre, het ongerijmde, het vervreemdende. Of die werkelijkheid nu door een godheid beïnvloed wordt, of niet, ze is bizar, onlogisch, dialectisch, antithetisch. En dat is waar Stitou 'het onzegbare met het banale' verbindt. Mustafa Stitou leeft in een werkelijkheid van de postmoderne vernietiging van de oude verbanden, zoals bijvoorbeeld het religieuze (Onze Vader die niet God, maar Darwin is) en hij kijkt verbaasd, zo niet verbijsterd om zich heen en ziet: dronken pubers die een nagebootste prehistorisch dorpje in de as leggen, meubelboulevards, een gehoofddoekte deerne met wie niet geflirt mag worden, een vinexwijk met snackbar Zeemansgraf, een slanke blondine met op de achterkant van haar nek, over de volle breedte, een tatoeage: *Anton*, een joodse verloofde en de 'Dodenfuga' van Paul Celan, een mysticus van wie het stoffelijk (!) overschot door een herder (heeft Stitou Caeiro gelezen?) gevonden wordt. 'Een Zweedse man [die] is doodgevroren, / nadat hij in zijn blootje / op een sneeuwscooter was gevlucht / voor brand in zijn blokhut.' En:

Een koopje, het rotspartijtje
in het tuintje rijzend
boven het bruine
vijvertje

opgetrokken
uit brokjes
Berlijnse
muur.

Inderdaad: 'laat het lot maar jojoën, wisselvalligheden komen en gaan'.

Mustafa Stitou, *Varkensroze ansichten Gedichten*. Amsterdam, Uitgeverij De Bezige Bij, 2003.
Cees Buddingh', *Gedichten 1938-1970*. Amsterdam, Uitgeverij De Bezige Bij, 1971.

Alberto Caeiro, *De hoeder van de kudden*. Vertaald door August Willemsen. Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 2003.

## Sentimenten en grote gebaren
## Over *De tussentijd* van Anna Enquist en *De Ander* van Rogi Wieg.

Het laatste deel van 'De mythe van het spontane meisje' in Ilja Leonard Pfeijffers 'poëtica' *Het geheim van het vermoorde geneuzel* bestaat uit een uitgebreide recensie die hij (in *Vrij Nederland*, 2 december 2000) schreef over *Het boek van de beminnelijkheid* van Rogi Wieg. Om tot een positief oordeel over Wiegs bundel te geraken, voert Pfeijffer daarin een curieuze retorische tournure uit.

Eerst meldt hij dat Rogi Wieg 'werkelijk alles fout doet wat een dichter fout kan doen.' Hij noemt: de regels waaieren alle kanten uit, de beeldspraak wordt dubieus, de gedichten worden onderbroken door prozaïsch commentaar dat niet zelden irrelevant is en verkeert in onbegrijpelijk pseudo-gefilosofeer, Daarnaast bezondigt Wieg zich, dixit Pfeijffer, aan onverbloemd zelfplagiaat, en gebruikt hij in zijn gedichten de schuine streep. Tenslotte zijn de gedichten heel erg waar gebeurd. Dan komt de wending: Pfeijffer vindt deze gedichten de allerbeste poëzie die hij in jaren gelezen heeft, 'omdat de fouten geen fouten zijn, maar gecalculeerde retorische effecten.'

Hij verdedigt deze omslag met een beroep op regels die duidelijk maken dat Wieg zijn eigen tekortkomingen thematiseert, maar hij verzuimt vervolgens de eerder als fout aangemerkte regels opnieuw te bezien en aan te tonen dat en waarom de daarin aangewezen fouten 'eigenlijk' 'gecalculeerde retorische effecten' zijn. Met betrekking tot enkele van de door Pfeijffer genoemde 'fouten' kun je je in allen gemoede afvragen waarom het fouten zouden zijn: uitwaaierende regels, prozaïsche terzijdes - wat zou daar tegen zijn? Zelfplagiaat - waarom zou een dichter niet mogen herhalen, hernemen? Daarbij is het opvallend dat Pfeijffer hier erg uitgaat van een door hem veronderstelde intentie van de auteur en het is zeer de vraag of je daar iets aan hebt. De door Pfeijffer veronderstelde calculaties om tot zorgvuldig vormgegeven gedichten te komen staan op gespannen voet met opmerkingen die Rogi Wieg zelf maakt in zijn inleiding 'Over het maken' bij zijn bundel *De Ander:* 'Zijn (Wieg schrijft over zichzelf in de derde persoon) gedichten ontstaan vlug en bevatten weinig doorhalingen.'

Mij kan dit allemaal weinig schelen. Ik ken slordig ogende gedichten waar lang aan gewerkt is om de allure van schijnbare achteloosheid te bereiken. Er zijn dichters die vrijwel perfect vormgegeven gedichten in één keer aan het papier toevertrouwd hebben. *So what* - het gaat erom dat het gedicht overtuigt.

Het vroege werk van Wieg deed me dat vaak niet. Ik vind het teveel doordesemd van een soort romantiek die maar niet scherp wil worden: 'Je haren krulden / en ondanks jouw aanwezigheid waren er / verbanden op komst van een grote treurigheid.' Poëzie van 'een nevelige dag / van afval en zoetige klanken op water', vage echo's van Hans Lodeizen.

Het latere werk van Rogi Wieg stel me voor geheel andere problemen, noem het maar gerust gewetensproblemen - dezelfde als bij *De tussentijd* van Anna Enquist.

Zowel Wieg als Enquist schrijft poëzie die zichtbaar in het autobiografische wortelt. *Het boek van de beminnelijkheid* eindigt met een afdeling 'laatste gedichten', overduidelijk geschreven door iemand met een 'Major Depression', op de rand van zelfmoord. In De *Ander* is regelmatig een vader aan het woord die zijn dochter niet meer mag zien; de bundel eindigt met bajesgedichten: 'Ze stopten me in de bajes,

voor niets: omdat ik / hun [sic] verweet dat mijn dochter me ontnomen / was.' Enquists *De tussentijd* 'gaat over' 'de essentie van het missen', in concreto het gemis van dochter Magrit, zoals de opdracht duidelijk maakt. De emoties waarmee dit alles gepaard gaat, zijn zonder enige twijfel oprecht, maar wat beleeft de lézer? Dat zal in hoge mate afhangen van diens mentaliteit. Het is ontegenzeggelijk waar dat de poëzie van Wieg en Enquist, in de terminologie van Pfeijffer, 'waar' is en het voor de dichters hoogst urgent was deze poëzie te schrijven, Dat is zichtbaar aan de (auto-)biografische aanleidingen die door de poëzie heen breken - en daarmee nogal eens de poëzie voorbij zijn. 'Bij het uiten van grote emoties loopt een schrijver het gevaar sentimenteel of pathetisch te worden,' merkt Rogi Wieg in zijn inleiding volkomen terecht op - overigens los van de vraag of hij daar zelf in slaagt.

Enquists poëzie was bij vlagen al ‘vals’ in die zin dat zij zichzelf overschreeuwde. Er is in de loop der tijd voldoende afgedongen op haar buitengewoon ongelukkige, vooral mank gaande, zo niet in morele zin foute, vergelijking ‘De kamparts Tijd’ (in: *Soldatenliederen*). Ook is er terecht gehoond over lachwekkende constructies als ‘Dat hij (Schubert, bij het huilend schrijven aan zijn laatste sonate, dat groot lied van afscheid) / weet heeft van liefde geneest niet/het vermolmd geslacht.’ En ook het ‘Met bloedende vuisten / op het plaveisel hiertegen zijn’ (in: *Een nieuw afscheid*) klinkt nogal overspannen en schril, wanneer men bedenkt dat ‘hiertegen’ verwijst naar een dochter die ... op kamers gaat.

Maar wanneer de biografische aanleiding zich dusdanig door de poëzie heen opdringt dat dit ten koste gaat van de beeldende precisie, dan mag je daar blijkbaar geen kritiek op hebben als die aanleiding een groot verdriet betreft, want een afkeurende recensie over Enquists bundel kwam Piet Gerbrandy in de *Volkskrant* op een aantal gepikeerde ingezonden brieven te staan, veelal van mensen die vooral op die biografische aanleiding ingingen: daar had Gerbrandy te weinig respect voor betoond was de tendens. Enquists poëzie kent echter een aantal manco's die ook in deze bundel de kop opsteken. Gezien het aantal keren dat ze overbodig uitlegt, lijkt ze de lezer vaak te onderschatten en daaruit voortvloeiend leidt ze aan de misvatting dat grote gevoelens, willen deze niet misverstaan worden, met grote woorden benoemd moeten worden. Het is poëzie van het grote, mijns inziens té theatrale, gebaar. Daar komt de mentaliteit van de lezer in het geding: voor wie het kleine gebaar indrukwekkend vindt, zijn Enquists poëtische uitbarstingen niet weggelegd.

Waarom is Kouwenaars ‘totaal witte kamer’ zo'n aangrijpend gedicht?

***totaal witte kamer***

Laten wij nog eenmaal de kamer wit maken
nog eenmaal de totaal witte kamer, jij, ik

dit zal geen tijd sparen, maar nog eenmaal
de kamer wit maken, nu, nooit meer later

en dat wij dan bijna het volmaakte napraten
alsof het gedrukt staat, witter dan leesbaar

dus nog eenmaal die kamer, de voor altijd totale
zoals wij er lagen, liggen, liggen blijven
witter dan, samen -

Omdat, denk ik, de wanhopige wens om nog éénmaal een beetje tijd samen te hebben, om opnieuw te kunnen beginnen, om desnoods samen te mogen eindigen, welhaast verborgen is onder de onthutsend gewone woorden: laten we nog eenmaal deze kamer een verfje geven. Geen uitleg, geen grote gebaren, maar, integendeel: een groots gebaar.

In uitgerekend een aan Gerrit K. opgedragen gedicht heeft Enquist het over ‘Het verborgene vlijtig meten in regels, / met timmermansoog.’ Daarmee typeert ze het werk van Kouwenaar, maar geeft bloot waar het haar eigen werk aan ontbreekt: maatvoering. Het gaat bij haar steevast om het ‘geweld van woorden’: ‘ik mis / haar tot brakens toe dagelijks.’ Zij zal ‘de kern van het gemis’ niet alleen zo benoemen,

maar ook ‘schuimbekkend tegenspreken’. Grote woorden, die mij de weg naar de ervaring die hier beschreven wordt, hoe ‘waar’ ook, afsnijden. Wanneer Enquist noteert ‘Verbaasd merkte de moeder / dat zij een menigte werd,’ begrijp ik dat meteen, maar zij meent er aan toe te moeten voegen: ‘Binnen enkele dagen was het / gebeurd, bleek zij uiteengevallen / in een waaier van vrouwen.’ Wanneer een moeder niet wíl geloven dat haar dochter overleden is, maakt zij zichzelf wijs: ‘Het is niet waar // dat zij daar in de diepte ligt, dat zij / is weggedaan in een besneeuwde stee / van een bij twee,’ snapt en beleeft iedere lezer de wanhopige poging de waarheid te ontkennen, maar Enquist vertrouwt er niet op en voegt er aan toe: ‘Maar het is waar.’ Een gedicht van Enquist biedt geen bittere troost, nee, ‘het lied’ bij haar ‘*sleurt* je mee / *in een windhoos* van bittere troost.’ Althans dat is blijkbaar de bedoeling.

Ook de poëzie van Rogi Wieg leidt in weerwil van zijn uitspraak ‘taal dwingt de dichter rationeler en exacter te zijn’ tot een surplus dat neigt naar sentimentaliteit en pathetiek. In ‘Papermoon’, een liedje van verlangen en herinneringen, gaat het een tijdlang goed: ‘Ik zal ooit met haar in een / oude auto, mijn dochter 18 jaar, / met de handen van haar vader, ik 56, / en ergens begint het, de eerste woorden, / de eerste maan die als “maan” wordt / uitgesproken, het eerste papier met de krassen,’ maar welke redacteur laat hem dan de volgende regel die het gedicht tot een smartlap degradeert schrappen: ‘pappa, je bent er niet’ -en legt hem uit dat je in zo'n gedicht het verkleinwoord ‘kindje’ maar beter niet kan gebruiken? Waarom voegt hij aan onsentimentele harde regels als ‘Stupide om bij de dood te denken / aan een begin. Ik ben een afvalproduct, / niets anders dan een pratend dier,’ toe: ‘tweepotige kat, gespiest op een houten / paal in het landschap van een krankzinnige’? Terwijl hij het elders op bijna Elsschotachtige wijze blijkt te kunnen: ‘Ik heb lang genoeg geleefd / om nog niet lang genoeg geleefd / te hebben. Zo ontdek je nog eens iets.’ En: ‘De aarde haalt de doden uit elkaar, de aarde doet wat haar werd / opgedragen door een God of door de leegte, je weet wel hoe het gaat.’ De laatdunkende toevoegingen zetten de voorafgaande regels nog eens hardhandig in perspectief. Rogi Wieg bewijst met ‘Judith’ dat poëzie gedijt bij het kleine gebaar -als we hem tenminste de clichés van de open haard en de champagne vergeven:

***Judith***

Judith rookt en ik lees kwantumfysica;
we zijn ontwaakt, de zon staat hoog,
het heelal is aan het werk.
Er zijn haar vlees en haar woorden,
haar denken en haar lingerie.

Ik schreef nooit liefdespoëzie,
en ook nu hapert mijn pen.
Bezingen doe je door boodschappen
te doen, afwassen, redeneren over het
beste plan voor de toekomst.

Maar toch, beschouw dit als
een liefdesgedicht voor Judith,
met rozen, een nieuwe, wilde jurk,
een open haardvuur en een goede
fles champagne. Meer wil ik
niet zeggen over ons.
Zij rookt en ik ben stomverbaasd
over haar ruimtelijkheid.

RON ELSHOUT

Anna Enquist, *De tussentijd*, gedichten Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004.
Rogi Wieg, *De Ander*. Gedichten & schilderijen. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004.

**Willem Broens** ***Een paard is een zeer oude vorm van schrijven II***

# [Nummer 291]

## Voor de lezers
## *van de redactie*

Alcohol, cocaïne, cannabis, LSD, opium. Al sinds de oudheid hebben schrijvers bij hun werkzaamheden geëxperimenteerd met middelen die een roes opwekken en daarvan via hun werk verslag gedaan. In dit nummer van BZZLLETIN gaat het in essays, prozateksten, gedichten en beeldend werk over ‘onder invloed zijn’ in al zijn schakeringen.

Het Roesnummer bevat onder meer 13e eeuwse gedichten over hasj uit de Arabische cultuur in een vertaling van Hafid Bouzza, prozafragmenten, liederen en gedichten uit diverse culturen en tijden waarin een lofzang op de roes doorklinkt, zoals in *Duizend en een nacht*, vagantenliederen uit de Carmina Burana (in een vertaling van Allard Schröder), liederen en gedichten uit middeleeuwen, renaissance en romantiek van o.a. De Dene, Bredero, Lord Byron en Alfred Tennyson, en korte verhalen van Rudyard Kipling en Mohammed Mrabet. Verder beschrijvingen van roeservaringen door M. Agejev, Walter Benjamin, Charles Dickens, Sadegh Hedayat, Henri Michaux e.a. Jan van Aken schrijft over soma, Hafid Bouazza essayeert over literatuur en drugs en Yves van Kempen schrijft over literatuur en alcohol. Daarnaast tekenwerk van onder andere Willem Broens en Peter Pontiac.

Dit nummer over de roes is tevens het allerlaatste nummer van BZZLLETIN. Na circa 25 jaar stopt uitgeverij BZZTôH met het doen verschijnen van BZZLLETIN. De redenen daarvoor zijn velerlei.

Er zijn in de loop van die 25 jaar zowel in de literatuur als in de boekenbranche veel zaken veranderd - veranderingen die niet per se gunstig zijn uitgepakt voor het literaire tijdschrift. Zo lijkt het erop dat het zijn rol als informatieverschaffer en gids voor een belangrijk deel is kwijtgeraakt aan andere, met name de elektronische media. De hoeveelheid informatie waar een lezer over kan beschikken is met de komst van internet enorm toegenomen, wat overigens niet automatisch inhoudt dat die informatie ook in kwalitatief opzicht is gegroeid.

Desalniettemin is het zo dat ook een literair tijdschrift zich niet kan onttrekken aan de wetten van vraag en aanbod. Het aantal abonnees van BZZLLETIN is in de afgelopen jaren dermate teruggelopen dat, zelfs met de niet aflatende steun van het Literair Productiefonds, doorgaan financieel niet meer verantwoord was.

Redactie en uitgever bedanken alle abonnementhouders en lezers voor hun trouw gedurende de circa 25 jaar dat BZZLLETIN verscheen.

*Met drugs kom je tijden zonder geld beter door dan met geld tijden zonder drugs*.
'The Furry Fabulous Freak Brothers'
Gilbert Sheldon

## Pseudo-anacreon
## *Op het benevelen van jezelf*

Bij de goden ik bezweer je,
laat me drinken, drinken in diepe teugen,
ik wil buiten zinnen zijn, dat wil ik.
Alcmaeon en witvoet Orestes waren het
toen ze hun moeders doodden.
Maar ik hoef niemand te doden, rode wijn drinkend
wil ik buiten zinnen zijn, dat wil ik.
Ooit maaide Heracles buiten zinnen
in het wilde weg met Iphitus' vreselijke pijlkoker
en boog.
Ooit raakte Ajax buiten zinnen, zwaaiend
met zijn schild en Hectors zwaard.
Maar ik heb mijn beker
en deze lauweren op mijn lokken,
geen boog, geen zwaard.
Ik wil buiten zinnen zijn, dat wil ik.

*Vertaling: Allard Schröder*

*NB. Anonieme navolger van Anacreon (laat hellenistisch). De titel is van Cephalas, een Byzantijns compilator (10e eeuw of daaromtrent).*

John Powys *Cocaine Lil*

## Hafid Bouazza
## *Nuchterheid bestaat niet*

**N**auwelijks bekomen van de vreugde over de legalisering van absint in Nederland, bereikte ons het nieuws dat er tegen het opheffen van het verbod in hoger beroep wordt gegaan. Los van de vraag of het aan de overheid is om te bepalen wat het volk aan roesmiddelen tot zich mag nemen, is de grootste fout die de politiek wat drugs betreft maakt misschien wel een sociaal en psychologisch fenomeen ethisch te willen benaderen. De Amerikaanse *war on drugs* berust op een wrange misvatting van de mens en een naïef wereldbeeld: een drugsvrije wereld heeft nooit bestaan en een oorlog tegen drugs is een oorlog tegen de behoefte van de mens aan een roes, wat voor roes dan ook en het vernuft van de vroegste mens om roesmiddelen te vervaardigen kan slechts bewondering oproepen: de mens kon bier brouwen voordat hij brood kon bakken. De nectar, ambrosia, de lotus en de soma van de oudheid zijn mythische middelen (hoewel recentelijk onderzoek heeft aangetoond dat de lotus door de oude Egyptenaren werd gebruikt als een potentieverhogend middel), maar ze tonen wel aan dat aan zulke middelen een goddelijke status werd toegedicht. Het beeld van Prometheus die het vuur aan de goden ontsteelt en als straf aan een rots wordt geketend, waar adelaars aan zijn lever pikken, is een embleem voor de drugsgebruiker - zowel wat de rotte lever betreft als het goddelijk vuur.

In de aardlagen van het orakel van Delphi zijn resten gevonden van hallucinogene gassen, de dampen die de orakels opsnoven voordat ze hun cryptische boodschappen doorgaven. In de pijp van Shakespeare zijn resten van cocaïne gevonden, blijkbaar werden door de tabak cocabladeren vermengd - de tabak die de Maya's rookten was de *Nicotiana rusticana*, die is veel sterker en heeft een hallucinogene werking, anders dan onze *Nicotiana tabacum*. De vroege soefi's gebruikten koffie als een heilig middel om tot de *Haal te* komen, de extase waarin de menselijke ziel samensmelt met God; later werd koffie vervangen door cannabis en later weer door opium. Hoewel andere mystici tot hun visioenen kwamen zonder middelen, was fysieke onthouding hier noodzakelijk voor en zoals we allemaal weten leidt lichamelijke deprivatie altijd tot hallucinaties. Tijdens hongersnood in Nederland werd hennep gegeten en wie weet liep de hele bevolking, zoals Herman Pleij ergens schrijft, stoned rond. Het drugsprobleem zoals wij dat heden kennen is van recente datum en heeft alles te maken met de industrialisatie. Samuel Coleridge was verslaafd aan opium en deed er alles aan om van die verslaving af te komen - zo huurde hij twee *thugs* in om hem te beletten naar de apotheek te gaan, maar tevergeefs - maar hij worstelde met zijn addictie in een

tijd dat verslaving nog niet als ziekte was erkend - de negentiende-eeuwse dokter Valentin Magnan, die veel onderzoek verrichtte naar de effecten van absint en absintverslaving, absintinisme genoemd, was een van de eersten die alcoholisme als een mentale ziekte beschouwde. Laudanum was aan het eind van de negentiende eeuw wat het bier (en de televisie) is voor de moderne arbeider, het was toen zelfs goedkoper dan bier, en het verbod ervan ging samen met de opkomst van de farmaceutische industrie en de professionalisering van medicaties. Mensen mochten zichzelf geen medicijnen meer voorschrijven - het bedrijfsleven eiste het monopolie op psychoactieve en andere werkzame planten op. Als ik goed ben ingelicht dan deinen de maankoppen van de grootste papaverplantage niet onder het Afghaanse zwerk, maar ergens in Frankrijk voor medicinale doeleinden.

Marcus Boon toont in zijn *The Road of Excess, A History of Writers on Drugs* (2002) aan hoe drugs nauw verweven waren met elk tijdperk. De zelfdestructie van kunstenaars in het decadente *fin de siècle* die zich doodspoten met morfine en heroïne had te maken met een apocalyptisch besef en de visie dat het leven een ziekte was. De opkomst van de industrialisatie voedde de idee dat de mens een machine was en de opkomst van cocaïne in die tijd, en het effect ervan, bevestigde die gedachte: drugs als brandstof. LSD in de jaren zestig ging gepaard met een opstand tegen de oude orde en daarom moest ook het bewustzijn vernieuwd worden. Drugs zijn inherent aan samenlevingen en culturen en dientengevolge ook aan de kunsten. De studie van Boon is van groot belang en is aan te raden voor iedereen die niet alleen geïnteresseerd is in drugs, maar vooral in literatuur.

Nieuwe drugs vroegen ook om een nieuwe taal en Anthony Burgess heeft in een van zijn boeken die drugs-gevoede poëzie geparodieerd (‘*my cuntry is my yoniverse*’), maar treffend weet hij effect en taal te laten versmelten in *A Clockwork Orange* (1962):

> De tsjellovek die naast me zat...was ver heen met zijn glazige glazzen terwijl hij een soort geratel liet horen als Aristoteles slap slop werk uitje cyclaam wordt geforficuleerde smarties.’ Hij was in het land, geen twijfel mogelijk, in de hemelsferen en ik wist hoe dat voelde, omdat ik het zoals iedereen had uitgeprobeerd... o mijn broeders. Nadat je de goeie ouwe moloko had gedronken lag je daar en je kreeg het messel dat alles om je heen als het ware in het verleden zat. Je kon het wel goed viddiën, alles, heel duidelijk - de tafels, de stereo, het licht, de vormen en de maltsjiks - maar het was alsof de vetsj die daar gewoonlijk was er niet meer was. Het was alsof je gehypnotiseerd werd door je eigen laars of schoen of vingernagel en tegelijkertijd werd je als het ware bij je goeie ouwe nekvel opgepakt en als een kat door elkaar geschud. Je werd net

> zolang door elkaar geschud en geschud totdat er niets meer over was. Je vergat je naam en je lichaam en je zelf en het maakte je niets uit en je zat te wachten totdat je laars of je vingernagel geel werd, en dan de hele tijd geler en geler. Dan begonnen de lichten te barsten als atomen en de laars of vingernagel of wat vuil op je broekspijpen veranderde in een grote grote mesto, groter dan de hele wereld en je stond op het punt om voorgesteld te worden aan goeie ouwe Bog of God...

Alex, de verteller en protagonist, beschrijft hier een LSD-trip (in het boek 'synthemesc' en 'drencrom' genoemd) en meldt dat hij het een laf middel vindt omdat 'je niet op aarde bent gezet om in contact te komen met God'. In het boek zet Burgess zijn visie uiteen dat geweld en drugs symptomen zijn van de jeugd en hun waarde verliezen bij volwassenwording. De jeugd, een sektarisch fenomeen, zet zich af tegen de volwassen wereld met een eigen taal en eigen rituelen, al dan niet intoxicerend van aard. De taal is echter een verwijzing naar de delirische taal van *Finnegans Wake* van James Joyce, die hij verafgoodde. In dit boek lezen we: 'Ah, he's very thoughtful and sympatrico that way is Brother Intelligentius, when he's not absintheminded...'

Het gebruik van roesmiddelen is, voor zover het een probleem kan zijn, geen ethisch probleem, maar de ethische bezwaren ertegen stoelen ongetwijfeld op een in essentie religieuze visie: het nastreven van matigheid, de afkeer van lichamelijk genot en uitbundigheid en een liefde voor soberheid. Maar waarom genotschuwen altijd genotzuchtigen moeten bedillen, is een van die merkwaardige menselijke trekken die ik nooit zal begrijpen.

Biologen breken zich het hoofd over de vraag waarom de reproductie van mensen en dieren gaat zoals die gaat: het kost moeite een vrouwtje te vinden, mededingers moeten worden verjaagd - het is, met excuus voor de onbedoelde woordspeling, zo omslachtig. Waarom het genot dat het doel is van al die inspanningen buiten beschouwing gelaten? Het zoeken naar genot lijkt mij een essentieel menselijk streven, het is de beloning van wat Spinoza in *Ethica* (vert. Henri Krop, 2002) *conatus* noemt, het harde werken om in leven te blijven: 'Elk ding streeft zo veel mogelijk naar de voortzetting van het zijn' en: 'Het streven van elk ding naar de voortzetting van het zijn, sluit geen begrensde maar een onbepaalde tijd in' - want als het besef van sterfelijkheid niet overwonnen wordt, dan is er geen reden om voort te bestaan. En wat belangrijk is wat het gebruik betreft van onder andere roesmiddelen: 'De geest streeft ernaar zich zo veel mogelijk dingen voor te stellen, die het handelingsvermogen van het lichaam vergroten of ondersteunen'. Het streven naar en de beleving van genot lijken mij onontbeerlijk om

het handelingsvermogen van de mens te vergroten.

Roesmiddelen hebben alles te maken met het menselijke bewustzijn, niet met de ziel - die een verzinsel is van het eerste. Terence McKenna betoogt in *Voedsel der Goden, De zoektocht naar de oorspronkelijke Boom der Kennis* (vert. Marleen Close, 1992) dat het menselijk bewustzijn een *induced state* is, iets wat de mens heeft ontwikkeld en niet aangeboren was in de nevelen der tijden: 'De theorie die we in dit boek onderzoeken, is dat een bepaalde familie van actieve chemische verbindingen, de indole hallucinogenen,[1] een beslissende rol heeft gespeeld in het ontstaan van onze essentiële menselijkheid, van het menselijke kenmerk zelfreflectie [...]. Toen onze verre voorouders [...] naar de graslanden verhuisden, kwamen ze steeds hoefdragende, plantenetende dieren tegen. Deze dieren werden een belangrijke bron van mogelijke levensonderhoud. Ook kwamen onze voorouders in aanraking met de mest van deze wilde runderen en met de paddestoelen die daarin groeien.' De paddestoel waarop McKenna doelt, is de *Psilocybe cubensis* (ook wel *Stropharia cubensis* genoemd), het keelkopje.

Het eten van psychoactieve paddestoelen was dus verantwoordelijk voor de geboorte van het bewustzijn. Een poëtisch beeld, misschien vergezocht, maar wat het impliceert is dat het gebruik van hallucinogene stoffen niet een teken is van escapisme, zoals de nuchteren altijd beweren, maar een verheviging van het bewustzijn. En wat is er mis met vluchten? We zitten nu eenmaal gevangen in een kooi van vlees en bloed en weefsel en cellen en zintuigen, al zijn we in staat een oneindigheid aan gedachten te ontwikkelen - in elk geval kan men beter vluchten dan gevangen zitten. De Amerikaanse reiziger Bayard Taylor publiceerde in 1854 als een van de eersten zijn ervaringen met cannabis als volgt:

'Het gevoel van begrenzing - van de beperking van onze zintuigen binnen de grenzen van ons eigen vlees en bloed - viel onmiddellijk weg. De muren van mijn lichaam werden naar buiten toe opengebroken en vielen in stukken en brokken uiteen; en zonder erbij stil te staan wat voor vorm ik had - ik verloor zelfs alle idee van vorm uit het oog -, voelde ik dat ik bestond...' (vert. Marleen Close)

Het is een rebellie tegen de eigen beperkingen - een rebellie die, het is waar, tot zelfdestructie kan leiden.

Deze rebellie wordt mooi geïllustreerd door het verbod van Mohammed op wijn voor de moslims. Hoewel er vóór de Islam wijn werd gedronken op het Arabische schiereiland, kwam de vinocultuur pas goed op gang na het verbod. Er wordt verteld van een stam die nooit dronk, maar na het verbod nooit meer nuchter werd aangetroffen. Er is wel eens geopperd dat Mohammed wijn verbood uit economische overwegingen; de armen kon-

1. Indole hallucinogenen blokkeren de werking van serotonine, de overbrenger van zenuwimpulsen.

den het zich niet veroorloven en aangezien de islam een opstand van de armen was en zij als volgelingen van het ware geloof er verstoken van bleven, beloofde Mohammed genoegdoening voor hun wereldse onthouding in het hiernamaals, waar wijn wordt geschonken ‘die geen hoofdpijn veroorzaakt.’ Seculiere dichters, zoals Aboe Noewaas (gest.815), verkondigen luid hun drinkgedrag dat een uiting was van goddeloosheid en konden met hun bacchische poëzie de paradijsbeschrijvingen uit de koran beconcurreren met hun aardse paradijzen:

Welaan schenk mij wijn en zeg mij: dit is wijn
  En schenk mij niet heimelijk als dat openbaar kan
Schade is niets ander dan dat je mij nuchter ziet
  En gewin niets anders dan dat dronkenschap mij zwikkebeent
Onthul de naam van wie je lief hebt en zie af van bijnamen
  Er is geen heil in geneugten achter een sluier
En er is geen heil in vernietiging zonder liederlijkheid
  Noch in liederlijkheid niet gevolgd door afvalligheid

Aboe Noewaas bleef niet altijd ongestraft: hij heeft enkele keren in de gevangenis gezeten voor het drinken van wijn. En seks met hoeri's werd in de gedichten vervangen door seks met de schenker of met drinkebroers, zoals bij Ibn al-Mu'tazz (gest.907):

Een drinkebroer wiens kwijnend oog
  En tong de dronkenschap verziekte
Verlosten wij van het glas maar hij glimlachte
  Naar de schenker en strekte zijn vingertoppen
Zadelloos ging hij galopperen
  En toen hingen wij hem de teugels om

Opvallend is dat wijn en bier in elke cultuur en taal zich beter lenen voor onbevangen lof dan andere roesmiddelen. Alcohol is nu eenmaal een goed-werkend middel en de beste reden voor legalisering van andere drugs, zoals McKenna schrijft: ‘Het sterkste argument vóór de legalisering van welke drug dan ook is dat de samenleving de legalisering van alcohol heeft kunnen overleven’. Maar nu leven wij in verontrustende tijden waarin de roep om hernieuwd fatsoen al te schel opklinkt.

In de liefdesverklaring van Raoul Ponchon aan de absint komt de dood wel om de hoek kijken. In de opgenomen fragmenten over opium, cocaïne, hasjiesj is een melancholische, om niet te zeggen zwartgallige, kant te bespeuren. Er is een enkele uitzondering zoals het lied *Heroin* van The Velvet

Underground en wat gedichten van o.a. Simon Vinkenoog en Allen Ginsburg. Films als *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000) en *Bad Lieutenant* (Abel Ferrara, 1992) zijn bijzonder zwartgallig. Eerstgenoemde begint opgewekt, maar eindigt in een hel van amputaties, hoererij en electro-shocks, maar is, bij nadere beschouwing, niet enkel een les in de kwalijke gevolgen van drugsmisbruik, maar ook een commentaar op de behandeling van verslaafden. *Bad Lieutenant* betrekt drugsgebruik op de katholieke leer van vergeving en verlossing; hierin zegt een personage dat mensen autofagen zijn, ze moeten zichzelf verslijten om te kunnen leven - in het verlengde hiervan kun je stellen dat drugsgebruikers wat hongeriger, wat gulziger zijn dan anderen. De enige film die ik ken en waarin het junkieleven wel met humor wordt vertoond is *Gridlock'd* (Vondie Curtis-Hall, 1997) met Tim Roth en Tupac Shakur; deze film toont junkies als moderne schelmen, zowel in hun jacht op drugs als in hun pogingen af te kicken.

In *The Jacob's Ladder* (Adrian Lyne, 1990), waarin verwezen wordt naar de geheime proeven van de Amerikaanse overheid op nietsvermoedende soldaten met LSD en PCP (een gorilla-tranquilizer die op de zwarte markt werd gebracht onder de naam *angel's dust*), speelt de dualiteit van drugs een grote rol: via een prachtig gesuggereerde hel naar het paradijs van verlossing.

Van een andere orde, maar subtiel zijn de verwijzingen in *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992), waarin de regisseur de figuur van de vampier presenteert als een epitoom van het einde van een tijdperk en de geboorte van een nieuwe wereld (deze regeneratie ziet Coppola in religieuze termen: op het einde zegt Dracula: ‘Mijn God heeft mij verlaten’); de uitvinding van de film, de veranderende seksuele mores (hij verwijst zowel naar de vertaling van Duizend-en-Een-Nacht door Richard Burton als naar de Kama Sutra), venerische ziekten, morfine en absint - alles belichaamd in Dracula. De *trippy* scène waarin hij absint drinkt met Winona Ryder anticipeert op LSD: Ryder neemt een stukje suiker in haar mond en vroeger kwam LSD in suikerklontjes. Een dokter, verliefd op haar, injecteert zichzelf met morfine - terwijl Dracula Londen nadert. En dat allemaal omdat de graaf zijn verbond met God schendt. Hij drinkt niet enkel Jezus' bloed meer.

Het lijkt erop dat drugs, tot wat voor hoge vreugden ze kunnen stuwen, uiteindelijk de dualiteit van de mens benadrukken: zonder infernale schaduwen geen paradijselijke hemelen. Nog een aanduiding dat drugsgebruik niet een vlucht is, maar een verinnerlijking. De term ‘geestverruimend’ is daarom wat misleidend: hoewel bepaalde drugs, zoals LSD, mescaline en paddestoelen, door hun verstoring van de hersenprocessen een andere bewustzijn opwekken, de gebruiker anders naar dingen laten kijken, is het toch een verinnerlijkte blik (zie het fragment van Burgess boven); het is een verschui-

ving van perspectief. Daarom kunnen deze middelen ook therapeutisch werken. Hoewel de kerker van ons bewustzijn vele openingen en scheuren heeft waar we ons, nuchter, misschien niet altijd bewust van zijn, en hoe oneindig onze verbeelding ook kan zijn, blijft de uitspraak van Wallace Stevens gelden: 'We live in our minds'. Ik ben een fel tegenstander van een mystieke visie op drugsgebruik; geraaskal over andere dimensies en wat dies nog meer zij, is aan mij niet besteed. Ik ben geïnteresseerd in de neurologische werking van drugs en de wonderlijke werking van onze hersenen en lichaam - en van de verbeelding. Men moet het associatieve vermogen van de verbeelding niet onderschatten; de eerste hasj- en opiumgebruikers in de negentiende eeuw zagen oosterse taferelen in hun visioenen, omdat die twee middelen met het oosten werden geassocieerd. En wie vandaag absint drinkt, kan zich een *bohemien* wanen uit het einde van de negentiende eeuw. Voordat Thomas Willis, de grondlegger van neurologie, in de zeventiende eeuw hersenen begon te ontleden en in kaart te brengen, werd het brein als onbelangrijk geacht; het zou een spons zijn die het bloed opzoog en doorgaf, of die het bloed verkoelde. LSD heeft het hersenonderzoek zeker gestimuleerd en we komen steeds meer te weten over de werking van dat wonderlijk organisme. Wie wil weten hoe de hersenen werken, zal ze eerst moeten ontregelen - en bewondering of schrik hebben voor het broze, neurale evenwicht ervan.

Zo bezien - de vrijheid om de chemische processen in je hersenen zelf te beïnvloeden - is drugsgebruik een ultieme vorm van zelfbeschikking - en (het gevaar van) zelfdestructie is een pijnlijke, maar ik zou zeggen niet afkeurenswaardige en minder legitieme vorm ervan. Anderen zullen ongetwijfeld zeggen: een vorm van egoïsme, maar egoïsme is nu eenmaal een drijvende kracht achter menselijk handelen. Genot laat zijn littekens achter. De overheid zou er moeten zijn om eventueel crimineel misbruik te bestraffen en pathologisch misbruik te verhelpen. De beslissing om te gebruiken is aan het volwassen individu.

Nederland heeft met zijn pragmatische aanpak op dit gebied bewonderenswaardig werk verricht. Het testen van XTC-pillen op feesten is een nobel initiatief: als je mensen er niet van kunt weerhouden te gebruiken, kun je in elk geval ervoor zorgen dat ze bewust en goede kwaliteit gebruiken. Dit heeft niets te maken met wat in de politiek heet 'een verkeerd signaal afgeven.' Waarom geen staatsgecontroleerde drugs legaliseren? In Zwitserland is er een referendum over geweest, maar het werd weggestemd. Absint is daar weer gelegaliseerd, maar cannabis niet. Dit heeft niets met anciënniteit te maken; alcohol is maatschappelijk geaccepteerd, terwijl cannabis toch een relatief nieuwe en vreemde drug is, al weten we dat cannabisgebruik veel ouder is dan men veronderstelt, maar zulke kennis is niet doorgedrongen tot

het gemeen. Niet lang voor het verbod op absint in 1910 in dat land werd door bepaalde politici voorgesteld dat de overheid een monopolie kon nemen op de productie van absint, zodat er een absint van betere en gecontroleerde kwaliteit op de markt kon komen. Een politicus riep verontwaardigd uit: ‘Dan zou de overheid een ondernemer van zedeloosheid worden. Waarom neemt het geen monopolie op prostitutie? Wat is het verschil?’ Prostitutie is ondertussen in Nederland gelegaliseerd.

Laat ik duidelijk zijn: ik ben geen voorstander van staatsgecontroleerde drugs. Het is alleen moeilijk peil te trekken op de beslissingen en visies van de politiek. Drugs zullen, wat de politiek ook beslist, altijd beschikbaar zijn. De queeste naar moeilijker te krijgen middelen is al een deel van het uiteindelijk genot. Zolang er mensen zijn, zullen er drugs zijn, ongeacht de felle bestrijders.

Want nuchterheid bestaat niet.

## Walter Benjamin
## *Hasjiesj*

*Hoofdpunten van de eerste hasjiesj impressie*.
(Enkele fragmenten)

Geschreven in de ochtend van 18 december (1927) om 3.30 uur.

### 1.

Achter mijn rechterschouder dwalen geesten (als vignetten). In die schouder een koud gevoel. Verder: 'Ik heb het gevoel dat er buiten mij nog vier mensen in de kamer aanwezig zijn.'

### 4.

Doorheen de woning twee coördinaten: kelder - vloer/ horizontale. Grote horizontale uitdijing van het huis. Zich aaneenrijgende vertrekken waaruit muziek opklinkt. Mogelijk ook verschrikking van de gang.

### 5.

Grenzeloze welwillendheid. Dwangneurotische angstcomplexen vallen weg. Het mooie van het 'karakter' manifesteert zich. Alle aanwezigen iriseren in het komische. Je laat je tevens volstromen met hun aura.

### 6.

Het komische ontstaat niet alleen uit gezichten, maar ook uit gebeurtenissen. Je *zoekt* een aanleiding om te kunnen lachen. Mogelijk dat daarom zoveel op je afkomt als 'gearrangeerd' of 'gezocht': opdat er om gelachen kan worden.

### 8.

Samenhang; verschil. Als je glimlacht voel je een vleugeltje uit je groeien. Verwantschap tussen glimlachen en fladderen. Er is een gevoel van gedistingeerdheid onder meer omdat je denkt dat je je in feite nergens wezenlijk mee inlaat: dat je je, hoe diep je ook probeert door te dringen, steeds op een drempel ophoudt. Een soort spitzendans van het verstand.

**9.**

Opmerkelijk dat je in nogal lange zinnen gaat spreken. Ook dit houdt verband met horizontale uitdijing en (wellicht) met lachen.

**11.**

Onwillig om informatie te geven. Rudimenten van een staat van vervoering. Grote gevoeligheid voor open deuren, luid gepraat, muziek.

**12.**

De indruk ontstaat Poe nu veel beter te begrijpen. De toegangspoorten tot de wereld van het groteske lijken zich te openen. Maar ik wilde niet naar buiten.

**13.**

Oven van kachel wordt kat. Bij het woord gember verandert het bureau plots in een fruitstalletje waarin (ik) direct weer het bureau herken. Dat herinnert me aan 1000 en één nacht.

**14.**

Tegenzin, moeite met het volgen van andermans gedachten.

**15.**

De positie die je in de kamer bezet, lijkt niet zo vast bepaald als anders. Het lijkt ineens - dat overkwam me heel even - alsof de kamer vol met mensen zit.

**17.**

Ik heb geen enkele zin om me over zaken uit het dagelijkse leven, de toekomst, feiten, politiek, te bekommeren. Gerichtheid op de intellectuele sfeer zoals fanatici dat soms zijn op de seksuele, je wordt erdoor opgezogen.

**18.**

Met Hessel na afloop naar het café. Even afscheid van de geestenwereld. Knipogen.

**19.**

Wantrouwen met betrekking tot het eten. Een bijzonder en nogal uitgesproken geval van het gevoel dat je bij wel meer dingen hebt: ‘dat meen je toch niet om er zo uit te zien!’

**20.**

H(essel)s schrijftafel verandert een seconde lang in een fruitstalletje wanneer hij het over ‘gember’ heeft.

**22.**

Wat opvalt is dat je de oorzaken van remmingen die uit bijgelovigheid ontstaan en die je anders niet zo makkelijk een naam geeft, nu nogal impulsief en zonder veel weerstand uitspreekt.

Schiller schrijft in een elegie: 'De twijfelende vleugels van de vlinder'[1]. Dit met betrekking tot de samenhang tussen het hebben van vleugels en het gevoel van twijfel.

**23.**

Je wandelt over dezelfde paden van het denken als altijd. Maar nu lijken ze met rozen bestrooid.

*Vertaling: Yves van Kempen*

Walter Benjamin (1892-1940)
Uit: Walter Benjamin, *Über Haschisch*. Uitgeverij Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

1. Zie *Der Spaziergang*. 'Met twijfelende vleugels wiegt de vlinder boven de roodachtige klei.'

## [Al-Wadaa'i'i - Cannabis is een presentie]

Cannabis is een presentie
  Bevallig en beroezend
In de hand een groene tuin
  En in de ogen een rode wijn[1.]

*Al-Wadaa'i'i (14e eeuw)*

## [Anoniem - Ik gaf die ik liefheb toen hij mij bezocht]

Ik gaf die ik liefheb toen hij mij bezocht
  Als een maan die arriveert in de nacht van de maan -
En over de oppervlakte van de rivier
  Bouwden haar stralen een brug van goud -
Een Kafoerijnen[1.] hasjiesj die hem met een
  Intense roes deed ontgeesten
Een drachme ervan doet meer
  Dan wat liters[2.] van wijn doen
Beschonken[3.] werd hij ervan en geheel verstrooid
  Hij kon zoet niet van bitter onderscheiden
Hij zei toen hij meegaander werd
  En die nacht aan mijn wil was overgeleverd:
'Je hebt me gedood!' Ik zei: 'Zeker!
  Op twee manieren: met roes en seks!'

*Anoniem (13e eeuw)*

*vertaling: Hafid Bouazza*

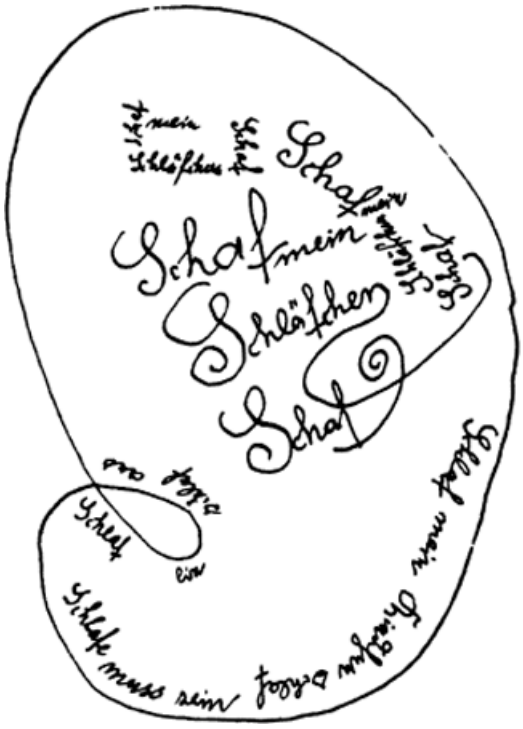
1. *Kaafoeri*, verwijst naar 'De Tuin van Kafoer' een park in Cairo waar cannabis groeide.
1. *Kaafoeri*, verwijst naar 'De Tuin van Kafoer' een park in Cairo waar cannabis groeide.
2. Liters: in het origineel *artaal*, mv van *ratl*, een maat van ongeveer een pond (449,28 gram), maar het varieert per land; in het Engels *rotl*. Een Arabische drachme is 3,125 gram.
3. De dichter bedoelt natuurlijk 'stoned', maar dit is het woord dat arabieren gebruikten. Tegenwoordig zeggen ze *mastoel*.

## Vertelling van de hasjiesj-eter[1.]
## *(De 143ste nacht uit de Duizend-en- Een-Nacht)*

Weet dat het kostelijkste wat mijn oor ooit hoorde het volgende is: - Er was eens een man die zo van schone deernen hield dat hij al zijn geld aan hen uitgaf en in armoede verviel en niets meer bezat. De wereld was hem nauw te moede en hij begon in de markten rond te lopen op zoek naar iets van eten. Terwijl hij zo rondliep, stapte hij op een stukje spijker en zijn teen begon te bloeden. Hij ging zitten, veegde het bloed af en verbond zijn teen. Schreeuwend stond hij op en hij liep langs een badhuis waar hij binnenging en zijn kleren uittrok. Eenmaal in het badhuis, bemerkte hij hoe schoon het was. Hij ging bij de fontein zitten en begon water over zijn hoofd te gieten totdat hij hiervan moe werd. Hij ging naar het koude bassin waar hij niemand anders zag. Hij zonderde zich af, pakte een stukje hasjiesj en slikte het door; toen het zich in zijn hersenen verspreidde, viel hij op het marmer. De hasjiesj beeldde hem in dat een grote badmeester hem aan het masseren was en twee bedienden aan zijn hoofd stonden: een met de kom en de ander met badgerei en de benodigdheden van een balneator. Toen hij dit zag, zei hij in zichzelf: ‘Het lijkt erop dat deze mensen zich in mij vergissen of zij behoren tot de orde der hasjiesjeters.’ Hij strekte zijn benen uit en beeldde zich in dat de balneator tegen hem zei: ‘O mijn heer, het is tijd dat u moet verschijnen, want vandaag hebt u dienst.’ Hij lachte en zei in zichzelf: ‘Wat God wil, o hasjiesj!’ Toen ging hij rechtop zitten zonder iets te zeggen, de balneator nam hem bij de hand en bond om zijn middel een lendendoek van zwarte zijde en de twee bedienden liepen achter hem aan met de kommen en de benodigdheden. Zij liepen door totdat zij hem een alkoof binnenbrachten, waarin zij wierook brandden. Hij bemerkte dat het vertrek vol was met verschillende vruchten en ruikers en zij sneden een meloen voor hem aan en lieten hem zitten op een ebonieten taboeret. De balneator begon hem te wassen terwijl de twee bedienden water over hem goten; daarna gaven zij hem een goede massage en riepen: ‘O onze heer en gebieder! Eeuwige gelukzaligheid!’ Hierna gingen zij weg en deden de deur dicht. Nadat hij zich dit alles had ingebeeld, stond hij op, trok de lendendoek van zich af en begon te lachen totdat hij in zwijm viel. Hij bleef zo een tijdje lachen en zei in zichzelf: ‘Wat mankeert hen dat zij mij aanspreken als een vizier en dat ze zeggen: “O onze heer en gebieder?” Misschien zijn ze nu in de war, maar straks zullen ze mij kennen en zeggen: “Dit is een schooier!” en zich tegoed doen aan een pak slaag op mijn hals.’ Hij begon het heet te krijgen, opende de deur en verbeeldde zich dat een kleine blanke page en een eunuch binnentraden. De page had een buidel bij zich die hij opende en waaruit hij drie zijden handdoeken haalde. De eerste legde hij op het hoofd van de man, de tweede op

1. De oudste vermelding van cannabis dateert uit ongeveer 685 v. C., in een Assyrische brief waarin het *kunubu* wordt genoemd. Hasjiesj werd altijd gegeten, het roken ervan is van latere datum, niet voor de 17e eeuw in elk geval, toen men vertrouwd raakte met het roken van tabak. Dat de hallucinaties in het verhaal meer lijken op die van opium is makkelijk te verklaren: de cannabis werd vermengd met allerlei kruiden, opium en verzoet met honing en suiker. Daarnaast werkt cannabis, wanneer het gegeten wordt, wel hallucinerend.

zijn schouders en met de derde omgordde hij hem. De eunuch bracht hem patijnen waarin hij zijn voeten stak. Meer pages en eunuchen naderden hem en begonnen hem te ondersteunen. Dit alles vond plaats terwijl hij lachte totdat hij de alkoof verliet en de estrade betrad. Daar zag hij weelderige tapijten die enkel koningen waardig zijn en de knapen kwamen op hem af en lieten hem op een verhoging zitten, waarna zij hem begonnen te masseren totdat hij werd overvallen door slaap. Toen hij insliep, zag hij een meisje in zijn armen; hij kuste haar, plaatste haar tussen zijn dijen en nam de mannelijke positie in ten opzichte van de vrouw; hij pakte zijn lid met zijn hand en trok haar naar zich toe en wilde haar gaan persen, toen iemand plotseling tegen hem zei: ‘Word wakker, schooier, het is de tijd voor het middaggebed en jij slaapt nog!’ Hij opende zijn ogen en zag dat hij bij het koude bassin lag, omringd door een menigte die hem uitlachte, zijn lid was stijf en de handdoek was van zijn middel gegleden. Het werd hem duidelijk dat alles droomspinsels waren en fantasieën van de hasjiesj. Hij werd somber, keek op naar degene die hem had gewekt en zei: ‘Ik stond op het punt hem erin te stoppen.’ De mensen riepen: ‘Schaam je je niet, o hasjiesj-eter, dat jij slaapt en je lid stijf is?’ Zij sloegen hem totdat zijn rug rood werd, terwijl hij honger had, maar hij had de smaak van geluk geproefd in zijn droomslaap.




Tekening van Walter Benjamin, 22 mei 1934, gemaakt onder invloed van mescaline

*vertaling: Hafid Bouazza*

## Pieter Boskma
## *Mensenhand (fragment)*

De zon verzonk in dampend riet
zoals hij al eeuwen deed, maar
deze keer, leek het, voorgoed.
Paarse wolkenvegen golfden
als Javaanse dolken door
de gelig bleke hemel,
en op aarde druppelde
een stilte zonder precedent.
Geen maan kwam op,
geen ster ontvlamde,
slechts een zwarte
branding suste *sssst*
langs zwarte stranden,
waarop niets bewoog.
Taaie slierten zilte mist
weefden alle verten dicht.
Wiegewaas van anti-licht,
triljoenen minuscule tranen
maar geen enkel oog.
Niets ziet de lege wateren,
niets ontwaart het lege land.
Al wat bloed en adem had
rust vredig bij zijn vaderen.
Witte zwarte dag noch nacht
waarin geen tulp of berkenbast,
geen gulp die knelt, geen schoen
die past, geen wie, waarom of wat.
Geen ochtendrood of blauwe
velden langs de vollemaan,
geen opengaande roos
in gouden stilte diafaan.
Witte zwarte dag noch nacht
tussen licht en duisternis,
tijd die op afroep wacht.
Vis en vogel, mier en mens
braken op tot losse genen

en het oudste bos versmolt
met mos tot niets dan stenen.
Kalme keerzij van het tij,
punt van aanvang van
de aanvang van het
punt van aanvang zijn.
Onder kopergroene leden
sluimert het inwendig woord
dat al eerder zweefde maar
zich niet wist te bestendigen.
En het woord was niet
van God, niet bij God,
noch was het God,
het sluimerde inwendig
in de nieuwe stem
die het zich gaf:

God was zo stoned als een aap.
Hij krabde speedy in zijn baard,
wreef uit Zijn ene oog de slaap
en greep nog eens naar de pijp.
Hij stopte het stenen kopje met wat
kruimels hasj, stak op en inhaleerde.
‘Oewahh’ verzuchtte Hij, ‘vet spul,
dat hakt erin zo jong op de dag,
de Jongste Dag nog wel.’
Hij giechelde en het klonk
of er gouden belletjes
zevenstemmig tinkelden
in de totale akoestiek
van een kristallen balzaal,
en met hun echo's rollebolden
langs de rand van het heelal,
want het betrof hier immers God
Die zo stoned was als een aap.
‘Hoor je dat’ zei Hij bij Zichzelf,
‘het lijkt wel of daar iemand

honderdvierenveertigduizend
gouden belletjes laat tinkelen
in een kristallen balzaal, man,
wat een totale akoestiek!'
Hij inhaleerde nog eens diep.
'Oewahh, jawohl, mais oui.'

De cannabis deed zijn werk
en God begon te zweten.
'Kijk nou' sprak Hij verbaasd,
'daar zwieren negen negers
aan lianen van engelenhaar,
je weet niet wat het betekent,
maar kek ziet het er zeker uit,
dat goudenharignattezwarte.
En krijg nou het heen en weer:
wat laait die zon daar arielekst
op en neer in dampend riet,
man, waar is mijn zonnebril.'

Hij leunde achterover
en overzag het stille groen,
waar nu en dan een griffioen
of blote eenhoorn zich verhief,
maar dat kwam door de cannabis.
'Kon je maar slapen en vergeten'
gromde Hij, kruimelde opnieuw
wat hasj in zijn pijp en stak op.

'Oewahh, jawohl, mais oui.'
Zweetdruppels op de haarlijn,
lichtrandjes langs Zijn vingers,
tintelingen langs de goddelijke
ruggengraat, kleuren die zich
zelf van binnenuit verlichten,
droge mond die openstaat in
opperwezenste verbazing:

Witte zwarte dag noch nacht,
woord, waar geen klank op past,
bitterzoetzilte deining van een

vloeibaar albast, alles in
de geest, alles onuitgesproken,
sssst, want anders is het er,
en verandert weer, en gaat
weer ten onder, sssst, niet
denken nu, weg taal, weg
vlek op wittezwarte dagnoch
avondhemel, weg vlek,
weg vlek, verdomde vlek...

Een rode, kolossale wolk met
honderdvierenveertigduizend
woorden op zijn donderbuik
kroop voor Zijn geestesoog,
en Hij zag die reuzenwolk
met al die als een kaarsvlam
sidderende woorden in
de voor een wolk gebruikelijke
kleuren van de regenboog
laag langs de einder van
een polderlandschap gaan,
waar duinen zich verhieven
die, blankblond als zij waren,
van de zon een deklaag
messcherp licht ontvingen,
dat zo onstuimig schitterde
onder de multiwoordenwolk
die zevenkleurig langsdreef,
dat het leek te spotten
met al die zeven kleuren
en moeiteloos zichzelf
tot heerser wist te kronen
van een lustiger baaierd
van tinten dan zelfs
de geniaalste dichter,
al werd ie honderdtwintig,
ooit zou kunnen verzinnen.

‘Oewahh, jawohl, mais oui’,
zuchtte Hij apenstoned en dacht:
‘Nog één, dan schei Ik er mee uit,

geef al het zijnde een besluit
en Mijzelf een lange stille nacht.
Dat rijmt, oewahh, dat rijmt.'

Bosk, juli '04

## Mohammed Mrabet & Paul Bowles
## *De heks van Bouiba del Hallouf*

**E**r was eens een jongeman genaamd Qaqo die met zijn moeder in Tchar ej Jdid woonde. De vrouw bracht haar dagen door met hout sprokkelen in het bos. Dat laadde ze dan op haar rug en bracht het naar de stad, waar ze het aan de bakkers verkocht voor hun ovens. Terwijl zijn moeder hout zocht in het bos, stond Qaqo bij een café pasteitjes te verkopen voor een peseta per stuk. Als er 's avonds nog over waren, stond hij de volgende morgen om zes uur op en ging in de deuropening van het café zitten, en dan verkocht hij ze allemaal aan de mannen die daar hun ontbijt gebruikten. Vervolgens ging hij naar huis en maakte verse pasteitjes. Hij bracht ze naar de oven om ze te laten bakken, en als ze klaar waren stapelde hij ze op een dienblad en ging weer voor het café staan. Tegen de tijd dat hij thuiskwam had zijn moeder haar hout al verkocht en was ze in huis eten aan het koken. Op een avond toen Qaqo thuiskwam was ze er niet. Hij wachtte een hele tijd op haar, en toen ze niet kwam, ging hij haar zoeken. Hij klom de berg op naar Sidi Amar, toen langs Rmilats en Donabo, en vandaar naar Ain del Ouis en de toegangsweg naar Mediouna, en omhoog naar Bouiba del Hallouf, op het hoogste deel van de berg.

In het maanlicht daar op het pad zag hij iets donkers. Toen hoorde hij een stem roepen: ‘Ay yimma! Ay yimma!’ en wist hij dat het zijn moeder was die daar op de grond lag.

‘Wat is er aan de hand?’

‘Ik ben ziek!’ zei ze. ‘En er kwam niemand langs om me te helpen.’

Hij gespte haar los van de stapel hout, tilde haar op en droeg haar op zijn rug tot hij bij de grote weg kwam. Daar stopten een paar onbekenden in een auto en hielpen hem haar terugbrengen naar Tchar ej Jdid.

Qaqo stopte zijn moeder in bed en maakte wat harira voor haar klaar. Toen ze dat had opgedronken, viel ze in slaap. Hij bleef de hele nacht bij haar bed zitten en vroeg zich af wat er aan de hand was.

In de ochtend werd ze wakker, en zag Qaqo daar zitten.

‘Hoe voel je je?’ vroeg hij haar.

‘Iets beter, zoon.’

‘Zullen we eten? Ik heb alles klaar.’ Hij bracht haar een kom harira, en muntthee met brood en honing. Hij keek tevreden toe terwijl zij at en dronk. Toen zei hij tegen haar: ‘Vertel het me allemaal. Wat is er gister gebeurd?’

‘Ja, zoon, ik zal het je vertellen. Gisteren ging ik niet daar heen waar ik gewoonlijk heen ga om hout te zoeken. Ik klom bij de oceaan naar beneden

en vond een nieuwe plek waar overal hout is. Maar er vlakbij was een groot gat in de grond, en toen ik daarin keek zag ik stapels beenderen. Ik liep zo snel mogelijk door en ging naar links, en toen kwam ik bij twee grote rotsblokken. De top van de berg was boven mijn hoofd, heel hoog, en aan de andere kant liepen de rotsen loodrecht af naar de zee. Ik liep er nog iets dichter naartoe. Tussen de twee rotsblokken stond een oude vrouw met lang wit haar. Ze riep naar mij, dus ik bleef staan. Toen kwam ze mijn kant op, en ik holde terug. Ze kwam achter me aan rennen. Ik holde het bos uit en rende naar het boerderijtje verderop langs de weg. Daar waren twee honden, en die stoven al blaffend het erf af. Ik draaide me om en zag haar weer het bos in gaan. Toen voelde ik me opeens heel ziek. Ik liep een tijdje rond en viel neer. Het was ook geen vrouw die achter me aan kwam. Het was een affrita.'

Qaqo begon te lachen. 'Moeder,' zei hij. 'Er zijn geen affrita's meer. Die oude vrouw houdt zich daar waarschijnlijk schuil voor de regering, en heeft vrienden bij zich, smokkelaars misschien. Ik wil haar zelf ook wel zien. Ik ga erheen, haar zoeken.'

'Nee! Ga daar niet heen, alsjeblieft! Ik word gek als ik moet gaan zitten wachten tot jij terugkomt. Ze kunnen je wel vermoorden. En als jou iets overkomt wordt het mijn dood.'

'Zet dat maar uit je hoofd, moeder, zei hij. Het is zeven uur. Ik moet nu aan het werk, die pasteitjes verkopen. Er zijn er niet veel meer over.'

Qaqo ging de deur uit met hooguit zo'n twintig pasteitjes op zijn blad. Hij had ze snel verkocht aan de mannen die in het café ontbeten. Toen kocht hij genoeg kif om zijn mottoui te vullen, ging naar de markt voor eten, en bracht dat naar huis.

'Je moet tussen de middag maar voor jezelf eten maken,' zei hij tegen zijn moeder. 'Want dan ben ik er niet. Ik kom terug voor het avondeten.'

Ze wist waar hij heen ging. 'Wees heel voorzichtig, zoon. Als ze je ooit te pakken krijgen vermoorden ze je.'

'Maak je geen zorgen,' zei Qaqo.

Hij liep naar de Dradeb en toen de Monte Viejo op. Hij ging langs het paleis van Moulay Abd el Aziz naar de grote weg, en volgde die naar Sidi Amar. Hij klom boven op de grote rots van Sidi Amar. De zon was warm. Hij ging zitten, keek naar de bergen en rookte een heleboel pijpjes kif. Toen ging hij op zijn rug liggen en keek naar de bomen en de lucht.

Na een poosje stak hij zijn pijp bij zich, klom van de rots af en liep weer verder, recht op Bouiba del Hallouf aan. Hij ging boven op het klif staan en keek naar het lager gelegen bos dat zich rondom uitstrekte. De aanblik ervan maakte hem eerst bang. Maar toen daalde hij af, het bos in, over het pad dat zijn moeder hem beschreven had. Het duurde niet lang of hij kwam bij het grote gat in de grond. Hij tuurde erin en zag helemaal onderin de witte

beenderen liggen. Toen liep hij door, ging linksaf, en kwam spoedig bij de plek met de twee rotsblokken. Hij bleef staan en luisterde. Toen zag hij tussen de bomen een open plek waar duizenden vlinders sidderden in het zonlicht. De grond was ermee overdekt, en ze fladderden in de lucht onder de bomen. Hij liep verder het bos in. Opnieuw bleef hij staan om te luisteren en wat kif te roken, en nu was het net of hij een vrouwenstem hoorde zeggen: 'Ga niet verder. Er zal iets gebeuren'.

Hij keek naar boven, naar de takken van een boom, en meende het gezicht te onderscheiden van een oude vrouw die gevangen zat in de dikke spinnenwebben die tussen de takken hingen.

Qaqo bleef doorlopen. Plotseling trad een meisje te voorschijn van achter een boom en liep op hem af. Toen ze voor hem stond bleef ze staan en zei:

'Ahilan! Alles goed?'

'En met jou?' vroeg hij. 'Alles goed?'

'Ik vraag me af wat je hier doet,' zei ze.

'Alleen wat in het bos kijken. Er is geen tweede zoals dit. Ik ben in heel veel plaatsen geweest, maar wij hebben het beste hier in Bouiba del Hallouf.'

'Ja, je hebt gelijk,' zei ze. 'Ga met me mee als je meer wilt zien.'

Ze liepen samen verder. Spoedig kwamen ze bij de ingang van een grote grot. Qaqo volgde het meisje naar binnen. Ze daalden een trap af naar een lager gelegen grot. Langs de rotswanden sijpelde water naar beneden. Dat water stroomde in een goot die naar een poel beneden liep. Onder aan de trap aangekomen zag Qaqo dat de poel vol vissen zat. Er brandden een heleboel fakkels in dit gedeelte van de grot.

'Wacht hier op mij. Ik ga me omkleden,' zei het meisje tegen hem. 'Ik ben zo terug.'

Qaqo ging aan de rand van de poel kif staan roken. Hij wist niet goed of wat hij zag echt was of niet, want hij had op de rots bij Sidi Amar al zoveel kif gerookt. Spoedig kwam het meisje terug, nu nog mooier in een blauw met gouden kaftan.

'Wat zou je willen zien?' vroeg ze aan hem toen ze weer de trap op liepen.

'Je hebt vlinders,' zei Qaqo. 'Die wil ik wel zien.'

'Wil je niet zien wat ik hier in de grot heb?' vroeg ze.

'Ik wil eerst de vlinders zien,' zei hij.

Ze gingen weer naar buiten en liepen door het bos naar de open plek. Terwijl ze daar naar de vlinders stonden te kijken, had Qaqo opnieuw het idee dat hij een vrouwenstem hoorde. Maar deze keer lachte de stem. Hij blikte naar boven. Iets wat aan het gezicht van een heel oude vrouw deed denken was in de spinnenwebben tussen de takken gewikkeld. Haar mond leek te zeggen: 'Kijk uit! Wees voorzichtig!'

Het meisje rilde toen ze naar de vlinders keek die oplichtten en met hun

vleugels fladderden. ‘Ik haat die dingen!’ riep ze.

Toen gaf Qaqo haar een harde duw, zodat ze tussen de vlinders op de grond viel. Hij kon haar nauwelijks zien, zoveel vlinders waren er om haar heen. Ze begon te krijsen, en al krijsend begon ze op het ding te lijken dat hij net in de boom had gezien, gesmoord in spinnenwebben. Hij was doodsbang, hij greep haar bij de hals en drukte. Haar nagels krabden de huid van zijn armen. Hij duwde harder, er begon bloed uit haar mond te vloeien. Toen drong opeens tot hem door dat hij een kikvors aan het wurgen was. De kikvors was dood. Hij stond op. Het bloed sijpelde nog uit zijn bek.

Qaqo begon door het bos te rennen. Hij rende helemaal het pad af, en stopte niet voor hij bij de grote weg was. Het werd donker en al zijn kif was op. Hij liep gehaast door naar Tchar ej Jdid. Zijn moeder wachtte op hem.

‘Heb je de affrita gezien?’ vroeg ze.

‘Er was geen affrita,’ zei Qaqo. ‘Er was helemaal niets.’

*Vertaling: Auke Leistra*

De originele tekst is verschenen in *The boy who set the fire* (City Tales, San Francisco, 1989)

## A.F.Th. van der Heijden
## *Een man gaat net zo lang ter kruike tot hij barst*
## Miniparoxismen over drank, drinken, dronkenschap

### *1*

Alcoholist.
Iemand die naar aftershave stinkt en zelfs met een volle baard nog een ongeschoren uiterlijk heeft.

### *2*

‘Ik heb hem er nooit in zien spugen,’ heet het van de man die met graagte inneemt. De foute drinker, die spuugt er wel degelijk in - bij voorkeur in andermans glas, zodat hij het zich kan toeëigenen.

### *3*

De drinker en de drank. Al lijken ze het doorgaans, van een afstand, goed met elkaar te kunnen vinden, ze hebben het niet gemakkelijk met elkaar. De drinker is conservatief, de drank progressief.

Geen drinker wil starnakelzat worden. Hij wil de roes, die na een beperkt aantal glazen in hem is neergedaald, vasthouden zoals die is, en hij doet dat door de bereikte euforie te conserveren - met een volgend glas. Hij vernist, *verguldt* als het ware zijn roes met een glas dat al niet meer tot die roes bijdraagt. In dit laatste glas, dat nota bene telkens door een nieuw vervangen wordt, meent de drinker een soort pas op de plaats te maken: de begeerde gelukzalige stemming is bereikt, hij hoeft deze alleen maar in volmaakte staat te *houden*. Dat levert een fatale symbiose tussen drinker en drank op, want de drank, die op het agressieve af progressief is, sleept de drinker (tegen diens wil, hoewel hij volledige doorgang heeft verleend) mee naar een volgende, veel oncontroleerbaarder fase van alcoholische intoxicatie. Ook daar blijft de drinker, onafgebroken innemend, met grote betrokkenheid bezig

zijn *oorspronkelijke* roes te conserveren. Tegen het eind van de nacht heeft de progressieve drank hem, de conservatief, door alle kamers van de oppositie geloodst, tot waar de drinker niets meer te zeggen heeft en serviel en honds en verdoofd elke door zijn tegenstander gewenste paraaf zet.

***4***

'We dronken met de geveinsde onwennigheid van happers.'

Zelden heeft iemand het misleidende drinken van doorgewinterde alcoholisten beter gekarakteriseerd dan hier Gerard Reve.

***5***

*'It provokes the desire/but it takes away the performance'* zegt de poortwachter in *Macbeth* over drank en sex. Daar staat tegenover dat de volgende dag zowel *the desire* als *the performance* profiteert van de kater. De decadentste drinkers zijn dan ook niet verslaafd aan de drank, maar aan de vergiftiging 's anderendaags. Telkens weer te mogen genezen van de impotentie de avond tevoren...

De wastafel als voetstuk van de liefde. Een cocktail van kots en gal als afrodisiacum.

***6***

Drank maakt weer lief wat kapot is.

***7***

'Geniet, maar drink met mate.' In de bioscoop roept bij deze *ideële* reclameslogan altijd wel iemand: 'Drink!...maar geniet met mate.' Het kan niet verhullen dat we met z'n allen in Bevoogdarije wonen. Jodium aan het zout toevoegen, tegen struma - in Betuttelonië is massamedicatie heel gewoon, zoals elders de kraan juist weer wordt dichtgedraaid, nou ja, niet helemaal

natuurlijk, want op de overgebleven druppels kan ruim accijns geheven worden. In Patriarchistan mag daarom iedereen die het zich financieel kan veroorloven zichzelf dood drinken. Zo plaatst men een prijs op z'n eigen hoofd.

## *8*

Voor 't eerst sinds lang ging ik na schooltijd bij mijn grootouders langs. Oma stond aan tafel wasgoed te vouwen, haar manier van strijken zonder bout.

'Opa niet thuis?'

'Weggegaan zonder iets te zeggen. Je kent hem toch.' Nadat ik een tijdje had zitten kijken naar haar boze gezicht, viel er een schaduw door de kamer. Voor de tuindeuren stond mijn grootvader voorovergebogen naar binnen te kijken, met een gekromde hand tussen zijn ogen en de ruit. Toen hij doorhad dat ik hem zag (oma had niets door), trok hij zijn zakdoek tevoorschijn en depte daarmee, wijzend op zijn vrouw, zijn ogen, het gezicht tot een huilgrimas vertrekkend. Met de andere hand verborg hij iets achter zijn rug - een 45-toerenplaatje in een grauw hoesje.

Eenmaal binnen plaatste hij de grote koffergrammofoon op tafel tussen de stapels handgestreken wasgoed. Hij drukte mijn tegenstribbelende grootmoeder - 'He, Frans, hou op met die flauwekul' - neer op een stoel, en gaf haar een zakdoek in de hand. Toen zette hij het plaatje op. Oma schikte zich naar het onvermijdelijke: bozig sloeg ze haar mollige armpjes over elkaar, en wachtte af. De naald greep krassend in de eerste groef.

*Mag ik van u een lift, meneer?*
*'k Zal er zo dankbaar voor zijn...*

In de eerste twee regels, gezongen door de Zangeres Zonder Naam, zat het hele vervolg al: de brute verkrachting, het vernederend uit de auto gezet worden... Oma hoefde de apotheose niet af te wachten om haar tranen als kogelronde bolletjes langs haar wangetjes te laten rollen. Ik was terug aan dezelfde tafel, maar dan zo'n acht jaar eerder. Een jongere Zangeres Zonder Naam, met nog slepender en snijdender stem.

*Ach, vader lief, toe, drink niet meer.*

De hele familie rond de koffergrammofoon. Mijn moeder met een gezicht vol haat. Oma zacht meezingend, met wiegelend hoofd. Mijn vader verontschuldigend grijnzend - naar mij. Het was zo'n bête grijns dat ik het excuus niet begreep. Ik legde de schuld bij mezelf. Ik had de hele nacht wakker gelegen onder zijn obscene gebral. Roerloos. 1k had hem moeten bepraten...

bezwerend toezingen desnoods... iets doen...

*Ik vroeg het al*
*zo menige keer*.

Boven dat huiselijke tafereel rees mijn grootvader op, in grimmige triomf: hij had het er niet bij laten zitten. Via de Zangeres Zonder Naam plantte hij het mes van de waarheid in zijn schoonzoons hart... geen ontkomen aan... Zo werd alcoholisme hier bestreden. Wie niet horen wilde, moest maar voelen.

## *9*

Op de index van nederwiettelers en coffeeshopboeren: *Les paradis artificiels* van Baudelaire. De wijn wint het van de hasj.

## *10*

‘Alles zoop en naaide’ (Remco Campert). Al vele duizenden jaren, ja - niet met ingang van de Bevrijding van 1945 pas. Toch lijkt alcoholisme me pas echt een collectieve kwaal van de twintigste eeuw. Tot de beste boeken die in dat tijdvak over drankzucht verschenen zijn, behoren *John Barleycorn* van Jack London (destijds in het Nederlands vertaald als *Jantje Gerstekorrel*), *The Lost Weekend* van Charles Jackson, *Under the Volcano* van Malcolm Lowry, *The Ginger Man* van Donleavy, *Moskou op sterk water* van Venedikt Jerofejev, en - nou, vooruit, mijn licht maar eens onder de korenmaat uit: *Advocaat van de hanen* van A.F.Th. van der Heijden, dat op z'n beurt weer geprofiteerd heeft van *The Lost Weekend*, de eerste grote roman over een kwartaaldrinker (door de klinische blik bijna een romanessay).

## *11*

De alcoholische periode die John Lennon, na door zijn taaier wordende muze Yoko Ono buiten de deur te zijn gezet, in Californië doorbracht met zijn secretaresse en met zijn collega's Harry Nilsson en Keith Moon, noemde hij achteraf zijn ‘lost weekend’.

## *12*

Bij café De Zwart dook op een avond de Rus Viktor Jerofejev op, schrijver van de internationale bestseller *Een schoonheid uit Moskou*. Hij vertelde dat hij ooit, in de Sovjettijd nog, als jonge schrijver met niet meer dan één gepubliceerde novelle op zijn naam een uitnodiging van de Nederlandse ambassade had ontvangen, voor een diner. Zonder de geringste notie waaraan hij de invitatie te danken kon hebben, ging hij erheen. Bij het dessert nam de ambassadeur het woord, met een klein boek in de hand. Het was hem een eer en een genoegen, zo zei hij, om de auteur het eerste exemplaar aan te bieden van de Nederlandse vertaling van diens roman *Moskva-Petuski*, bij uitgeverij Van Oorschot verschenen als *Moskou op sterk water*.

Viktor Jerofejev maakte, met een ongelukkig gezicht, afwerende gebaren - een houding die door de ambassadeur werd uitgelegd als vrees om voor het auteurschap van het boek uit te komen. De ambassadeur wees naar de hoeken van het vertrek, waar zich afluisterapparatuur van de KGB kon bevinden, en schudde nadrukkelijk het hoofd: u vergist zich, meneer Jerofejev, wij worden hier niet afgeluisterd. Hij deed nog een paar pogingen om het boek plechtig en met de juiste bewoordingen te overhandigen, maar Viktor bleef, steeds wanhopiger, gebaren dat hij het boek niet wilde. Uiteindelijk, zelf wanhopig geworden door de angst van de jonge schrijver voor de Sovjetautoriteiten, drukte de ambassadeur Viktor Jerofejev het boek eenvoudigweg in de hand, zonder verder nog een woord, en keerde terug naar de koffie.

En zo zat Viktor Jerofejev dan te bladeren in het boek van zijn collega Venedikt Jerofejev, die niet eens familie van hem was. Hij vroeg zich af hoe het ging met zijn ongelukkige kunstbroeder, die om zich verstaanbaar te kunnen maken een microfoontje tegen een stervormig litteken op de plaats van zijn strottenhoofd moest houden, en nu bezig was zich verder dood te drinken.

## *13*

Om het in termen van esthetica uit te drukken: alcoholisme als ziekte is pure vorm, zonder inhoud. Drankzucht is louter oppervlakte, zonder diepte.

Preciezer: bij alcoholisme gaat de vorm aan de inhoud vooraf. De vorm brengt de inhoud voort. Of, met een snuif Aristoteles, de vorm *is* de inhoud, zoals de diepte voelbaar wordt aan de oppervlakte.

Dwangmatig drinken ontstaat doorgaans onafhankelijk van problemen, en

is dus van oorsprong een *lege* bezigheid, die zich gaandeweg vult met problematiek. Het drinken is de voorbereiding op het probleem. Doorgaan met drinken heeft een dubbele functie: het probleem verdrinken en nieuw leven inblazen.

### *14*

Niet voor niets vergelijkt Ernst Quispel uit *Advocaat van de hanen* de opbouw van een drinkavond met die van een kunstwerk. Drinken is te vergelijken met kunst: lege vorm volstromend met betekenis, problematiek, drama, tragiek, angst, dood, seksuele doem.

Je hoeft alleen maar van een heldere, rimpelloze vijver een omgeroerde modderpoel te maken.

### *15*

De oorsprong van mijn drankzucht, als dat geen te groot woord is, is genetisch: mijn grootvader dronk, mijn vader dronk. De bijkomende, 'sturende' (*environmental*, zeggen de Amerikanen) oorzaak was: mijn vader op zijn eigen terrein te willen verslaan.

### *16*

Intussen blijft de vraag: waarom een door de evolutie zo moeizaam verworven, onbegrijpelijk verfijnd instrument als het brein zo moedwillig toegetakeld met bijtend spul uit de fles? Waarom rooien wij met zoveel minachting de Boom van Kennis die in ons groeit?

Dat overbelichte brein - aanvaarden wij het diep in ons hart niet? Stelt het te hoge eisen aan ons?

### *17*

In alcoholische kwesties zijn cirkels altijd mooi vicieus. Drinken leidt tot

overgewicht, dat nachtelijk gesnurk in de hand werkt. Alcohol heeft een spierverslappende werking, waardoor het ‘weke’ vlees achterin de mondholte (huig, keelamandelresten) de neiging heeft op de ademtocht van de slaper te gaan ‘klapperen’, met als gevolg: harder gesnurk.

Extreem snurken kan leiden tot apneu: het tijdens de slaap inhouden van de adem gedurende 10 tot 30 seconden, en dat zo'n 40 keer per uur. Als de bedgenote door het snurkgeluid nog niet haar toevlucht tot de logeerkamer heeft gezocht, zal zij het zeker doen bij de stikspasmen die de ademloze snurker vertoont: die zijn angstaanjagend. Bijkomende risico's: hoge bloeddruk, hartinfarct, hersenbloeding. Voor de apneulijder betekent de slaap een niet aflatend gevecht om adem, wat voert tot grote vermoeidheid overdag; men valt in slaap achter het stuur. In plaats van een wandeling te maken tegen de zwaarlijvigheid, kiest men voor een siësta van minimaal twee uur. Men wordt zwaarder, gaat harder snurken, de apneu verergert; het drinkgedrag wordt cynischer.

De echtgenote keert niet terug in de slaapkamer. De eenzame ronker zoekt meer en meer troost bij de fles, het enige wezen in zijn omgeving dat hem nog een ziel te bieden heeft.

En zo voort en zo verder.

## *18*

De vriend die ik na het feest op mijn divan aantrof, slaperig tutterend aan een fles wodka.

‘Wat doe je?’

‘Ik drink mezelf nuchter.’

## *19*

Er is, wetenschappelijk en ontbijtkundig, altijd veel te doen geweest over alcoholische onthoudingsverschijnselen in de vorm van *tremoren*. (‘Tremus’ in potjeslatijn. ‘De beverd’ in drinkersbargoens.) Een remedie is de zogeheten Jordaanmethode. De kastelein knoopt bij de hevig bevende stamgast, die als eerste klant van de dag op een kruk is geklommen, de stropdas los, windt deze met het smalle uiteinde om de linkerpols van de patiënt, legt de das in diens nek en geeft de man het brede uiteinde in de rechterhand. Het is nu alleen nog zaak de trillende vingers van de linkerhand om het gevulde

borrelglaasje te boetseren - en zie, de patiënt kan zelf, via deze eenvoudige takelinstallatie, de eerste consumptie van de dag zonder al te veel volumeverlies naar zijn lippen hijsen. Dit 3 à 4 keer herhalen, en de drinker zal op eigen kracht, zonder inschakeling van een hijsinstallatie, verder kunnen innemen; zijn dag is gered.
'*Tumblers vol met pareldroppen/Lallend, schallend vochtfestijn*.'

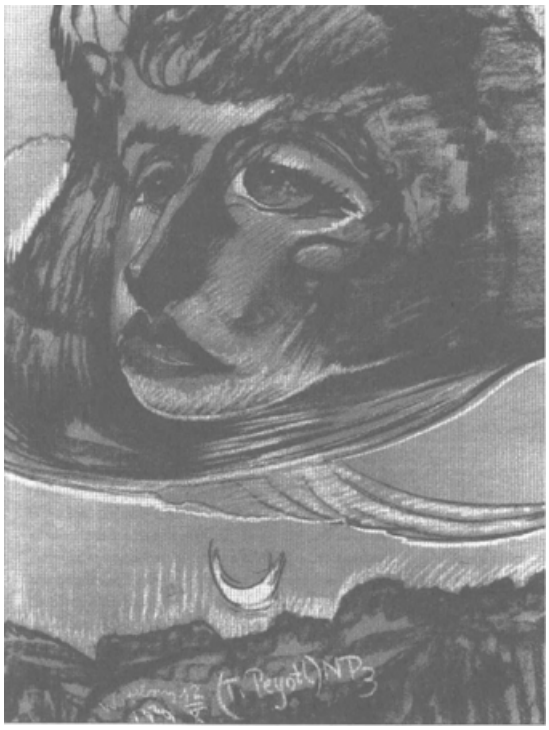
Ik hou het op wat de legendarische drinker Malcolm Lowry zei: 'Waarom beven mijn handen niet als er niemand in de kamer is?'

## *20*

Dialoog.

'Nog eentje. Tegen de maden.' (Allard Schröder)

'A last one for the road. Then slowly moviamo a casa.' (Jean-Paul Franssens)




Ignacy Witkiewicz (1885-1939), *Portret van Nena Stachurska* (12 oktober 1929)
Peyote-ogen Pastel op papier, getekend onder de invloed van de drug.

## J.W.F. Weremeus Buning
## *Twee coplas*

Ze zeggen ik ben een dronkaard
Maar soms ben ik goeden wijn waard
Dan proef ik God uit een klein glas
Alsof hij alleen voor mij was

Ik zal nog iets drinken vannacht
En ik zal staan coplas zingen
Tot de klok van de vroegmis klinkt
En de bedelaars staan te dringen.
Wat voor heiden is dat, die daar lacht.

Uit: *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam, Querido, 1941

## Ibn al-Mu'tazz

Je zieke oogleden onthullen alles
Ze vertellen van een heilzame nacht
Je slaap na het ochtendgebed
Bewijst dat je gisteren slapeloos hebt doorgebracht
Soelaas is bestemd voor innige minnaars
En goddeloosheid brengt het meeste profijt
Wij hadden zo onze gedachten
Maar je kegel onthulde de waarheid

Ik bleef drinken in de dimstere nacht
Totdat slaap mijn hoofd op mijn beker wierp
Van een wijn zo helder als een zonnestraal
Die zorgen verjaagt met vele soorten vreugde
Wat voor genot kent het leven - luister naar goede raad -
Als je niet elke ochtend dronken bent en elke avond?

Verbreek mijn eenzaamheid op zondag
Zet mijn geest in mijn lijf overeind
Met een wijn die het hart van de drinker
Behoedt voor kwellende droevigheid
En laat het een maagdelijke most zijn
Gesluierd[1] en door niemand vóór mij aangeraakt
Opdat ik het geluk vind te zien wat met
Zoet genot deze ziekte in mijn lever heeft veroorzaakt

*Vertaling: Hafid Bouazza*

Ibn al-Mu'tazz (861-907)

1. gaasfilter dat op de opening van een kruik werd aangebracht

## Uit: *Carmina Burana*, anoniem

### *197, 1-2*

Wanneer het stenen huis
aan de markt in zicht komt
en de krans van dennegroen
lokkend in het oog springt,
zeggen de maten:
‘Dit is een heerlijk oord
waar wij verwacht worden.
Bacchus slacht
Venus verzacht
met haar macht
de borsten van de knip,
en verandert en verzilvert
onze kleren tot pand.

Fijne spijzen eten,
vetgemest worden
Opzwellen van de reuzel
dat is waarnaar wij streven -
en vrolijk drinken.

### *191, 12-19*

Ik ben van plan in de kroeg de geest te geven
waar de wijn dicht bij de lippen van de stervende is;
zo zullen de engelenkoren met meer vreugde klinken:
‘Moge God deze drinker genadig zijn.’

Met bekers vol wordt de geest in gloed gezet
het hart van godendrank doordrenkt, vliegt op naar hoger sferen.
Mij smaakt de kroegwijn zoeter dan die je krijgt
bij de prelaat, die door de schenker met water is aangelengd.

Er zijn poëten die drukke plaatsen uit de weg gaan
en liever afzondering zoeken in verborgenheid,
ze sloven, laten niet af, liggen wakker, zwoegen
en komen uiteindelijk toch niet met werk dat schitteren wil.

Het blijft nuchter en leeft in ascese dit koor der dichters,
mijdt straatruzies en het rumoer op pleinen,
en om een werk te maken dat niet sterven kan,
sterft het van ijver als slaaf van het werk.

Een ieder krijgt van de natuur zijn eigen talent:
ik heb nooit nuchter kunnen schrijven,
Als ik nuchter ben kan één knulletje mij al de baas,
honger en dorst haat ik als het graf.

Een ieder krijgt van de natuur zijn eigen gave:
ik drink goede wijn als ik verzen maak
maar wel het beste dat de kroegbaas in het vat heeft;
wijn als die laat de dichtader vloeien.

Ik maak verzen zoals de wijn is die ik drink,
niks kan ik maken als ik niet eerst gegeten heb;
nooit is het wat waard geweest, wat ik nuchter heb geschreven,
maar na een kelk of wat ga ik Ovidius schrijvend voorbij.

Nooit wordt mij de geest der poëzie gegeven,
als ik niet eerst de buik goed rond heb;
wanneer Bacchus de baas is in de burcht van het verstand
overvalt me Phoebus en zegt me wonderlijks.

*Vertaling: Allard Schröder*

Uit: *Carmina Burana*
Archipoeta (gestorven circa 1165)

## Eduard de Dene
## *Liedeken*

Weerdinneken ontsteict[1] ons een vul[2] vat
en brynhgt ons goe Pottaige[3]
dat eerste bier was veel te plat[4]
ten hadde gheen Couraidge[5]
Weerdinneken etc.

Wy hebben een durstich keelgat
ten mach[6] gheen drooghe fouraidge[7]
dus drynck wy daeglicx tbuuksken zat
in bachus hermitaige // Weerdinneken etc.

De minste tueghe een claverblat[8]
Alsoo es ons vsaige[9]
elck onser gaedert[10] gheenen schat
dan tslichaems avantaige[11] // Weerdinneken etc.

Alst al ghepoyt[12] es moe en mat
gheworden pouvers[13] paidge[14]
naer thuseken[15] metten cruce dat
word dan ons pilgrimaidge // Weerdinneken etc.

Wy hebbens beter eens ghehad
vraulicke[16] personnaidge
brynght ons van daer de cat[17] vp zat
schoon amoureux visaige[18] // Weerdinneken etc.

Zo langhe dat wy hebben wat
van spaeren speelwy schuvaidge[19]
wy zitten eecke[20] plancken glat

1 *ontsteict*, steek een vat op
2 *vul*, vol
3 *Pottaige*, spijs
4 *plat*, flauw, smakeloos
5 *Couraidge*, pittige smaak
6 *ten mach*, verdraagt
7 *fouraidge*, voedsel, eten
8 *een claverblat*, drie slokken achter elkaar
9 *vsaige*, gebruik
10 *gaedert*, vergaart
11 *tslichaems avantaige*, wat het lichaam lekker vindt
12 *ghepoyt*, gedronken
13 *pouvers*, armoedig
14 *paidge*, betaling
15 *thuseken*, het huisje
16 *vraulicke*, vrouwelijk
17 *cat*, kap?
18 *visaige*, gezicht, gelaat
19 *schuvaidge*, schooier
20 *eecke*, eikenhouten

met sober habituaidge[21] // Weerdinneken etc.

Wie wast[22] die laetst voor my bad
hier aan des tafels staidge[23]
Ick brynght den laetsten dieder at
om winnen Bierbuucx gaidge[24] // Weerdinneken etc.

Zomtyds bezoucken wy venus bat[25]
in een doncker passaidge[26]

21 *habituaidge*, kledij
22 *wast*, was het
23 *staidge*, gereserveerd
24 *gaidge*, wedde, geld
25 *bat*, tot
26 *passaidge*, passage, steeg

al wordwyr omme bachten[27] nat
wy scoyen[28] naer bruwaidge[29] // Weerdinneken etc.

Wy hebben hier gheen zeker[30] stad
voor een vruecht veel quellaige[31]
Laets vrolyck zyn / maer niet te brat[32]
doende Bachus hommaidge[33] // Weerdinneken etc.

Weerdinneken ontsteict ons een vul vat
en brynght ons goe Pottaige
Dat eerste bier was veel te plat
ten hadde gheen Couraidge

Eduard de Dene (16e eeuw - geboorte en sterfjaar onbekend).
Uit: E. de Dene, *Verzameld werk*

27 *bachten*, van achteren, achter de rug
28 *scoyen*, bedelen
29 *bruwaidge*, dronk
30 *zeker*, veilig
31 *quellaige*, overlast
32 *brat*, uitbundig
33 *doende hommaidge*, eer aandoen

## Lord Byron
## *Volt de beker nog eens*

Volt de beker nog eens; want nog nooit vóór deez' tijd
voelde ik vreugde als die thans mij het herte verblijdt.
Drinken wij! - wie zou niet? - Want ter wereld is toch
in de beker alleen noch verraad noch bedrog!

Ik heb alles gesmaakt van het leven des mans;
mij gebakerd in 't licht van een oogstraal vol glans;
'k heb bemind! - en wie niet? - Maar, gij harten, verklaart:
of wel ooit waar genot aan de drift was gepaard?

In de dagen der jeugd, als het hart, in zijn lent'
nog durft dromen, dat vriendschap geen vleugelen kent,
had ik vrienden! - wie niet? - Maar geen tong die belijdt,
dat er vrienden zo trouw zijn, o wijn, als gij zijt!

Onbestendig is 't harte ener vrijster en boos;
alle vriendschap is dwarlwind - en gij blijft altoos!
Gij wordt oud - en wie niet? - maar wat is er op aard',
dat steeds krachten als gij met de jaren vergaart?

Schoon gezegend met al wat de liefde kan biên,
zo wij enkel de schaduw eens meêminnaars zien,
zijn wij nijdig! - wie niet? - En gij kent zulk geen lot,
want hoe meer u genieten, hoe meerder 't genot!

Wanneer eindlijk van 't leven geen bloeisel meer rest,
dan wordt al onze toevlucht de beker op 't lest;
en wij vinden - niet zo? - als 't voordezen ook was,
de eedle waarheid nog steeds op de bodem van 't glas.

Als de doos van Pandora werd opengedaan.
ving 't beheer der ellende op het aarderijk aan,
De hoop bleef - deed zij niet? - Maar wat maakt ons die deugd?
Wij, wij kussen de kroes en zijn zeker van vreugd.

Leve lang dan de druif! Tevergeefs snelt de tijd;
want de jaren des wijns maken de onze verblijd:
sterven *moet* men, - wie niet? - Zijn onz' schulden voldaan,
dan hoeft Hebe hierboven nooit ledig te staan!

*Vertaling: Karel Lodewijk Ledeganck*

Uit: Gerrit Komrij, *Aan een droom vol weelde ontstegen. Poëzie uit de romantiek 1750-1850*. Amsterdam, Meulenhoff, 1982

## Gerbrand Adriaanszoon Bredero
## *Nieuw Liedeken*

*Stemme: Te Brug al binnen de muren, etc*.

Haarlemse droge harten[1] nu,
Komt, toont hier wie gij zijt,
Wij Amsterdammers tarten u
Te drinken eens om strijd:
Ellik die drinkt een volle kan,
Al wardt de buik gezwollen dan,
Zo loopt niet als een dolleman,
Blijft bij den dronk altijd.

Wij hebben zo vaste zitters hier,
En gladde kelen fris,
'k Verdwaal in onze kitters[2] schier,
Omdat hier zo menig is:
Komt, maakt onze bierhanen[3] moe
En brengt elkaar met vanen[4] toe,
Gij verliest 't na mijn wanen vroe,
Ons drinkers zijn te wis.

Een rustig[5] vaandel vrijers fijn
Die eisen u te veld,
Maar dat 't wevers noch snijers[6] zijn
Die ons werden tegengesteld.
Roept al uw lustige blazen[7] vrij,
Zegt, dat ze rustig blazen bij,
Maar brengt kannen en glazen bij,
En bruikt vrij uw geweld[8].

Wij hebben een zo vaardig gast
Verkoren tot Kornel,
Die deze staat zeer aardig past,
Want hij drink stijf[9] en snel,
Als hij de vocht maar schuimen ziet,
Zo zal hij hem verzuimen niet,
Niet veel hij op zijn duimen giet[10],
Want hij mag 't al te wel.

1 *droge harten*, dorstige mensen, liefhebbers van de bierkan
2 *kitters*, drinkebroers
3 *bierhanen*, idem
4 *vanen*, biermaat, aantal kannen
5 *rustig*, kloek, moedig
6 *wevers noch snijers*, minderwaardige lieden
7 *blazen*, drinken
8 *geweld*, kracht, macht
9 *stijf*, flink, stevig
10 *op zijn duimen giet*, drinkt de kan zo grondig leeg dat er geen druppel overblijft, wat blijkt door de kan omgekeerd op de duim te plaatsen

De Kapitein, een stouter man,
Die ook geweldig veegt[11],
Die deze kunst zo louter kan,
De kan schier stadig leegt,
Een half vat kan hij stuwen, hoort,
En weet 't zo te duwen voort,
Wie weet hoe menig nuwe woord[12]
Hij daar wel onder pleegt.

De Luit'nant zal geen molik[13] zijn,
Het is te nobelen baas[14],
Hij wil zo garen vrolijk zijn
Al bij de jonge maas[15],
Op allerlei manieren klaar
Drinkt hij de hele bieren daar,
Bij drieën of bij vieren, maar
Doch zonder veel geraas.

Ons Vaanderig is dol genoeg,
Die in de kan zo slooft,
Drie, vier dagen over één boeg[16],
'k Had 't schier niet geloofd,
Daar hij zo trots wil an e kan,
Hij vat die met zijn tanden an,
En houdt er ook zijn handen van
En slingert z'over 't hoofd.

Gelooft dat het wat wezen moet
Die men kiest tot Sergeans;
Daar een gelag[17] voor vrezen moet,
Zijn immers al wat mans.
Al schijnen 't slecht sullen sneeg[18],
Zij drinken grote pullen leeg,
Zij roepen: Laat ze vullen, veeg[19],
Aars hebben wij gien kans.

Ons Korporaal wat druistig[20] is
En daarbij al wat vet,
Wonder hij niet meer puistig is,
Daar hij nooit stort noch zet.
Hij zal 't doch niet ontlopen, neen:

11 *veegt*, drinkt
12 *nuwe woord*, grap
13 *molik*, sufferd, vogelverschrikker
14 *te nobelen baas*, een heel nobele kerel
15 *maas*, maats
16 *over één boeg*, aan één stuk
17 *gelag*, een gezelschap drinkebroers
18 *sneeg*, snedig, vlug
19 *veeg*, drink leeg
20 *druistig*, driftig

Hij stuurt 't met hele stopen heen,
Zou er nog wel an knopen een,
Was 't anders maar gewed.

De Schrijver zeide nog onlanks
Zelven tot ons Forier,
Dat hij gezoffen had viel dranks
En dat van wijn en bier.
Zelden dat dezen broeder pocht,
Nochtans ook al zijn goeder vocht,
Zeid'hij, niet in een voeder[21] mocht,
't Officie staat hem dier.

W'hebben ons Aldelborsten[22] vier,
En Lansmissaten[23] mee,
Wiens kelen altijd dorsten schier,
Niet weinig praten mee,
Met ons Provoost[24] wij brommen[25] zeer,
Die drinkt er zo uit kommen meer
Hem dronken eer ik ommekeer,
En ken 't wel laten mee.

d'Ouwe Soldaten winnen prijs,
Die drinken met verstand
Haar zelven en haar zinnen wijs,
Is dat niet triumphant?
Nu voortan, gij optrekkers[26], trekt
Die garen wel wat lekkers lekt,
Ziet, dat gij nu als strekkers strekt[27]
En tart het hele land.

Beklaagt u niet, gij Prinsen eêl,
Ik van uw naam niet roem,
Want zeker daar zijn der zo veel,
Dus zo ik iemand noem,
D'ander die zouden schelden mij,
Dat ik er hen niet stelden bij,
Van opspraak is men zelden vrij,
Wij missen nog een bloem.

21 *voeder*, groot wijnvat
22 *Adelborsten*, oorspronkelijk jeugdige krijgslieden van adellijke geboorte
23 *Lansmissaten*, krijgslieden in een rang lager dan korporaal
24 *Provoost*, militair belast met de handhaving van de tucht
25 *brommen*, pronken
26 *optrekkers*, dronkaards
27 *strekt*, u inspant

Ziet hier nu, gij Drogisten[28] droog,
Gij bent het niet alleen,
W'hebben hier ook kannisten hoog,
Die 't ook konen, zo ik meen,
Was er maar geld te winnen mee,
O bloed! wij zouden minnen mee,
Wij mosten straks[29] beginnen mee,
Dan waren wij tevreên.

Onze Krijgsraad gesloten heeft,
Wat vroom of kloek Soldaat
Die aldermeest gegoten[30] heeft,
te vereren met staat[31],
Maakt de waardin veel trompe diets[32],
En zoekt haar te ontmompen[33] iets,
En geeft haar van de lompen[34] niets,
Gij krijgt de hoogste graad.

Gerbrand Adriaanszoon Bredero (1585-1618)
Uit: *Boertigh, amoureus en aandachtigh groot liedboeck* [1622],
Rotterdam, Ad Donkers, 1968

28 *Drogisten*, Haarlemmers drinkebroers
29 *straks*, onmiddellijk
30 *gegoten*, gedronken
31 *vereren met staat*, tot aanzien brengen
32 *maakt... trompe diets*, bedriegt
33 *ontmompen*, ontfutselen (van geld)
34 *geeft... lompen niets*, trek je van haar niets aan

## Li Bai
## *Alleen drinkend bij het licht van de maan, vier gedichten*

### I

Tussen de bloemen één kruik wijn:
Ik schenk me in maar ben alleen.
Ik hef de beker, nood zo Maan,
Plus Schaduw zijn we met ons drieën.
  Van drinken heeft Maan geen verstand
En Schaduw loopt me enkel na.
Het is gezelschap, Maan en Schaduw -
Genieten moet je van de lente!
  Ik zing en Maan blijft bij me hangen,
Ik dans en her en der valt Schaduw.
Weer nuchter maken we plezier,
Straks dronken gaat weer elk zijns weegs.
  Voor eeuwig sluiten we nu vriendschap
En spreken af ginds bij de Wolkenstroom!

### II

Wanneer de Hemel niet van wijn zou houden,
Dan stond er ook geen Wijnster aan de hemel.
Wanneer de Aarde niet van wijn zou houden,
Dan was er ook geen Wijnbron hier op aarde.
  Van wijn houden de Hemel en de Aarde:
Houd ik van wijn, ik hoef me niet te schamen!
Ik hoorde: ‘helder als de Heil’ ge,
Men zegt ook wel: ‘zo troebel als de Wijze.’[1.]
  Als Heiligen en Wijzen zelfs al dronken,
Wat zoekt men dan nog naar onsterf'lijkheid?
Drie kommetjes geeft inzicht in de Weg,
Eén stoop en je bent één met de Natuur.
  Zo vinden we de waarheid in de wijn -
Vertel het nooit aan die geheelonthouders!

1. De Heilige en de Wijze zijn ook benamingen voor goede kwaliteiten rijstwijn.

## III

Wanneer de Derde Maand is aangebroken,
Zijn in het zonlicht bloesems als brokaat.
Zo'n lente - wie kan eenzaam zitten treuren?
Bij deze aanblik moet gedronken worden!
  Succes en armoe, vroege dood, lang leven -
Het is ons door de Schepping meegegeven.
Eén beker evenwaardigt zijn en niets:
De duizend zaken blijven ondoorgrond'lijk!
In dronkenschap verlies ik Hemel, Aarde,
En straalbezopen val ik in mijn bed.
Ik weet niet eens meer dat ik zelf besta
O, deze vreugde is de allergrootste!

## IV

Miljoenen soorten van de zwaarste zorgen
En een paar kommetjes van goede wijn:
Hoe groot de zorg, hoe weinig ook de wijn,
Toch komt geen zorg waar wijn wordt uitgeschonken!
Zo weten we de heiligheid van wijn:
Het hart ontspant zich in de roes van wijn!
  Bo Yi wees ieder voedsel van de hand,
Yan Hui leed honger door zijn grote armoe.[2.]
Bij leven hielden zij niet van de drank -
Wat is hun ijdele faam hun nu van nut?
  De kreeftescharen bij het gouden vocht -
De berg van droesem is het paradijs!
Ik heb de plicht om goede wijn te drinken,
Me te bedrinken bij het licht der maan!

2. Bo Yi en zijn broer Shu Qi beschouwden de veldtocht van Koning Wu tegen de laatste heerser van de Shangdynastie als een daad van rebellie en weigerden daarom het graan van Zhou te eten. Ze trokken zich terug op de berg de Shouyang, waar zij al spoedig van de honger omkwamen. Yan Hui was de meest geliefde leerling van Confucius; hij leefde in de grootste armoede.

# [Gedichten]

## *Op een lentedag word ik wakker uit mijn roes en verwoord ik mijn streven*

Ons aardse leven lijkt één grote droom -
dus waarom zou een mens zichzelf vermoeien?
Ik ben dan ook de hele dag door dronken
En uitgeteld lig ik op de veranda.
  Weer wakker kijk ik naar de binnenplaats:
Tussen de bloesems zit en zingt één vogel
En op mijn vraag van in welk jaargetijde
Kwettert de lentewind van wielewaal!
Hierdoor word ik tot zuchtens toe ontroerd
En schenk mezelf opnieuw een beker wijn,
Ik zing al wachtend op de volle maan
En zingende vergeet ik wat me kwelt.

## *Bij wijn*

Ik spoor u aan de beker niet te mijden!
Het lentewindje lacht de mensen tegen:
De pruim en perzik lijken oude vrienden,
Hun bloesems laten ze voor ons ontluiken!
  De wielewaal zingt in de groene bomen,
De volle maan gluurt in de gouden kroezen.
Wie gisteren nog rode konen had,
Voelt reeds vandaag de grijze haren dringen.
  De dorens groeien op de stenen tijgers[3.]
En herten dolen over de terrassen:
Vanaf de oudheid wordt der Vorsten woning,
Met muur en poort, bedolven door het stof.
  En zo u dan geen wijn zou willen drinken,
  Waar zijn nu al die lieden van voorheen?

De teksten zijn overgenomen uit: *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie*, samengesteld en vertaald door W.L. Idema. Amsterdam, Meulenhoff, 1991[6]

3. Beelden van tijgers en andere dieren werden opgericht ter weerszijden van de weg die leidde naar het graf van een hoogwaardigheidsbekleder.

## *Middeleeuws drinklied*

D...dronken -
Dronken, dronken, dronken -
...dronken is Tabart van wijn.
Hey...zuster, Walter, Peter,
Jullie dronken allen diep,
En nu ben ik aan de beurt!
Sta allen stil -
Stil, stil, stil -
Sta allen stil -
Stil als een steen;
Trippel een beetje met je voet
En laat je lijfje gaan.

*vertaling: Hafid Bouazza*

Peter Pontiac, Lotuseters (1982)

**Yves van Kempen**

## *Het dionysisch universum van Bohumil Hrabal*

**‘M**en moet altijd dronken zijn’. Met die aanbeveling met de kracht van een oproep opent Charles Baudelaire zijn prozagedicht *Word dronken*, ongetwijfeld niet toevallig voor het eerst gepubliceerd in de *Figaro* van 7 februari 1864. Want nergens, zo moet de dichter met de extravagantie van een dandy hebben geredeneerd, kon zo'n uitspraak provocerender vonken dan in het dagblad van de bourgeoisie, die vertegenwoordiger van een ideologie waarin loonafhankelijkheid en cumulatie van kapitaal als hoogste goed voor de mensheid worden aangeprezen. En aan gedresseerde mensen had hij een broertje dood: ‘Een nuttig mens zijn heeft me altijd iets vreselijks geleken.’ Men hoort in hogere sferen te verkeren, het liefst permanent op enige afstand van het aardse te verblijven. ‘Dat is het enige waarom het gaat. Om niet de vreselijke last van de tijd te voelen die uw schouders breekt en u buigt naar de aarde, moet u aan één stuk dronken zijn. Maar hoe? Van wijn, poëzie of deugd, het staat u vrij. Maar dronken moet u zijn’, heet het in het slot.

Charles Baudelaire is in zijn kortstondige leven voortdurend op zoek gebleven naar geëigende middelen om in de juiste schrijfstemming te komen, naar stimulantia om in een creatieve roes te geraken die zijn verbeelding onder hoogspanning kon houden. Alcohol, opium en hasjiesj beschouwde hij als vervoermiddelen voor de ziel, zij brengen haar in ‘die uitzonderlijke staat van geluk die ik zonder overdrijving paradijselijk kan noemen, vergeleken met de zware duisternis van het banale dagelijkse bestaan’. In talloze gedichten en prozastukken heeft hij de metafysische dimensie die door het gebruik kon ontstaan, bezongen zoals hier in zijn gedicht *Het gif* uit de bundel *Les fleurs du mal* (*De bloemen van het kwaad*, 1857):

De wijn verleent het smerigste dranklokaal meteen
  Een wonderlijke weelde,
Doordat er in zijn rossig gouden waas zo menig
  Mythisch zuilengewelf verscheen,
Als een zonsondergang aan nevelige hemel.

De opium verruimt de wereld, en het meest
  Wat zelf geen eind wil nemen,
Verdiept de tijd, verhevigt onze zinnenweelde,
  En vult tot berstens onze geest
Met duistere, melancholieke zaligheden.

Overigens verraadt de titel iets van de ambivalente verhouding die hij met de roes onderhield. Elk oponthoud in het hemelse van het onechte paradijs blijft toch ook een vlucht die eindigt met de val in het helse van de kater. Dat is essentieel. Geen enkel paradijs houdt stand, alleen de kunst biedt uitzicht op het oneindige. Alcohol biedt de mens, een paradoxaal wezen, aldus Baudelaire, evenzeer heilige als zondaar, engel en dier beide want zijn ziel heeft hij van God, zijn lichaam van de duivel, intussen de mogelijkheid om te pendelen tussen hemel en hel, tussen gevoelens van euforie en doem. In zijn essay *Du Vin et du Haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* (*Wijn en hasjies als middelen om de individualiteit te vergroten*, 1851) geeft hij drie redenen waarom hij alcohol boven narcotica prefereert. De wijn stimuleert de wil terwijl hasjiesj haar vernietigt. Verder zit er een sociale component aan alcohol, waar wijn verbroedert isoleert hasjiesj, het gebruik ervan leidt tot egoïsme. Tenslotte tilt alcohol de mens boven zichzelf uit, geeft hem een derde oog, zo betoogt hij in een vergelijking die het effect van wijn in verband brengt met het bijbelse Pinksterverhaal waarin wordt verteld hoe op deze dag onder tekenen van storm, vuur en het spreken van verschillende talen de H. Geest werd uitgestort over Christus' leerlingen. De invloed ervan brengt bij de drinker op mystieke wijze een derde persoon tot leven, zodanig dat ‘de nuchtere mens en de wijn, de dierlijke god en de plantaardige god, de rol van Vader en Zoon spelen in de Drieëenheid; zij bevruchten de Heilige Geest, die de superieure mens is, die gelijkelijk uit beiden naar voren komt.’

Gustave Flaubert en Arthur Rimbaud zagen Baudelaires diverse kanttekeningen over het gebruik van genotsmiddelen - uiteindelijk verzameld in *Les paradis artificiels* (*Onechte paradijzen*, 1860) - als een eerste introductie tot een nieuwe wetenschap. Zij zetten daarmee de toon voor de veronderstelling dat alcohol waarschijnlijk de factor is die het meest heeft bijgedragen tot de vernieuwing van de literatuur na Baudelaire. ‘De drank heeft,’ zo meent de Franse romancier en essayist Alexandre Lacroix, ‘de manier van leven van de schrijvers beïnvloed, hun zoeken naar vorm, die er spontaner door is geworden: hij heeft bijgedragen aan een impuls die de mens ertoe bracht zijn eigen bewustzijn als gespleten, verbrokkeld te beschouwen; hij heeft de morele orde aan het wankelen gebracht, de notie van geweld en seksualiteit veranderd; hij heeft gezorgd voor een sfeer of een voorwendsel voor talloze romans.’ Namen te over. Nederlandse auteurs als Gerard Reve, Tip Marugg of A.F.Th. van der Heijden worden door hem niet genoemd. Een willekeurige greep uit de auteurs die wel ter sprake komen, ziet er, geselecteerd op Nederlandse vertalingen van hun werk, als volgt uit: Emile Zola, *L'Assommoir* (*De Kroeg*, 1877), Comte de Lautréamont, *Les chantes de Maldoror* (*De zangen van Maldoror*, 1869), James Joyce, *Dubliners*

(*Dubliners*, 1914), Malcolm Lowry, *Under the Volcano* (*Onder de vulkaan*, 1947), Jack Kerouac, *On the Road* (*Op weg*, 1957), Cormac McCarthy, *Suttree* (*Angel*, 1979) Marguerite Duras, *La Maladie de la mort* (*De ziekte van de dood*, 1982) en uiteraard Bohumil Hrabal (1914-1997) met zijn novelle *Nezny barbar* (*De tedere barbaar*, 1990), een hommage aan zijn boezemvriend Vladimír Boudnik, een beeldend kunstenaar met wie hij samen met de dichterfilosoof Egon Bondy een amicaal driemanschap vormde in de Praagse bohème van de jaren zeventig uit de vorige eeuw.

Bohumil Hrabal (foto M Jankovic)

Wat de wijn was voor Baudelaire, was voor de Tsjech Hrabal het bier. Op talloze plekken in zijn werk waarvan hier twee voorbeelden, blijkt hoezeer hij er een even fysieke als mythische band mee had:

> Vladimír en Bondy en ik hielden zoveel van bier dat zodra het eerste halveliterglas op tafel werd gezet, we met ons allen de hele kroeg deden gruwen door met onze handen er het schuim af te scheppen, we smeerden ons gezicht ermee in en wreven het in onze haren, zoals joden hun peies,

> hun pijpekrullen met suikerwater insmeren, bij het tweede glas deden we die zalving met bier nog eens dunnetjes over, zodat we weldra glommen van het bier en van mijlenver te ruiken waren. Het was echter - behalve een geintje - een uitdrukking van ons enthousiasme voor bier en ons enthousiasme voor de jongensachtigheid die uit ons straalde. We waren echte biertijgers...

En:

> Ik zou graag een dochter hebben die uit bierschuim zou zijn geboren [...], ik zou haar zeker met bier dopen en haar het eerste jaar alleen in bier baden ... het Laatste Oliesel geef ik me in elk geval zelf ... het Laatste Oliesel met Pilzener bier.

Zijn leven lang heeft Hrabal een grote bewondering behouden van de *poètes maudits*. Hij maakte voor het eerste kennis met hun werk in zijn universitaire jaren waarin hij zonder veel interesse een rechtenstudie volgde. Zijn belangstelling ging in die tijd en ook later vooral uit naar muziek, filosofie, beeldende kunst en literatuur. Hij verdiept zich in Verlaine, Rimbaud en Baudelaire en lijkt in allerlei opzichten de levenswandel van de laatste te kopiëren: eenzelfde interesse in de trivialiteit van het dagelijkse leven, eenzelfde sentiment voor het lot van jonge straatmadelieven, verwaarloosde ouden van dagen en arme mensen. Baudelaire leefde een tijdlang met Jeanne Duval, een mulattin die als actrice de kost verdiende, Hrabal met een van de straat gehaalde zigeunerin. Beiden houden van het turbulente stadsleven. Waar Baudelaire zijn intellectuele spleen verbond met de banaliteit van het leven, verbond Hrabal het met die van zijn endogene depressies. ‘Ik slinger tussen diepe melancholie en ongekende euforie. En daartussen beleef ik met een rabiaat verdraaid oog fysiek de existentiële grenssituaties van de mens en de samenleving, situaties, waarvan ik alleen kennis heb en waarbij ik niet alleen betrokken ben, maar die gelden voor heel de samenleving waarin ik leef.’ Zijn kijk op het menselijk bedrijf vat hij tenslotte samen met de woorden: ‘De werkelijkheid is alcoholisch’. Die van zijn boeken niet minder.

Het werk van Hrabal past naadloos in het dionysisch register waarin alcohol de stimulans is om zich te bevrijden uit de eigen wereld. De drank is daarin een bovennatuurlijke kracht. De roes vervluchtigt het individualiteitprincipe, hij opent de ziel en maakt het de mens mogelijk om zijn relatie met de medemens en de natuur in een vernieuwend perspectief te plaatsen. Kroegen zijn Hrabals werkplaats. Hij bezocht ze dagelijks op het kompas van de zon. Hij wist precies waar ze in de voormiddag scheen, en in welk etablissement in de namiddag. Hij kende alle plekken waar het tappen van bier

tot kunst was verheven. Hij dronk er zijn glas en ging weer verder, de zon achterna. Daar ontmoette hij de mensen die zijn boeken bevolken. Zijn protagonisten waren tevens zijn publiek, hij schreef voor de fabrieksarbeiders en de stamgasten. Het zijn vooral mensen die buiten het gereguleerde leven staan die zijn belangstelling hebben, mensen die net als hij naar hun eigen wetten leefden en weet hadden van de grauwheid en troosteloosheid van een bestaan onder een communistische regiem. De marginalen die zich met humor teweer stelden tegen de liefdeloosheid, en de gruwelen van de historische en maatschappelijke realiteit van zich afschudden in groteske verhalen. Zij hebben hem over het leven meer te zeggen dan intellectuelen. Hun manier van vertellen vormt de boventoon en grondtoon in de reeksen absurdistische anekdoten en het jachtige vertellen waarmee hij zijn romans concipieert. Op hun levensgevoel met zijn tragische en komische kanten en zijn intuïtie voor de schoonheid van het alledaagse, het treurige en bizarre daarin, fundeerde hij zijn esthetiek.

Schrijven en leven waren voor Hrabal onafscheidelijk met elkaar verbonden. Schrijven is voor hem een gistingsproces met het reëel beleefde als uitgangspunt. Maar die werkelijkheid ondergaat altijd een transcendentie in een ernstig spel met de verbeelding dat uiteindelijk tot zelfkennis moet leiden. Van alles ziet hij de achterkant en de leugenachtige uitvergroting. Hij is de meester van de hyperbool. Hij krabde de vernislagen rond het gesocialiseerde bestaan zorgvuldig af om daaronder de authenticiteit van het existerende op het spoor te komen. In het authentieke gistte voor hem de preciserende fantasie, ‘zoals sap tot wijn en hop tot bier wordt.’ Overtuigd als hij ervan was dat een auteur de seismograaf van zijn tijd moest zijn, beschouwde hij zichzelf vooral als een observator van het gebeuren om hem heen en van zichzelf. In zijn werk houdt hij zich dan ook verre van de sociale roman en van het socialistisch realisme dat na de Tweede Wereldoorlog lange tijd de opgelegde norm was in zijn vaderland, moest hij al helemaal niets hebben. Het gaat hem voortdurend om het verwoorden van de intensiteit waarmee hij zijn ervaringen beleeft, om het metafysisch grondpatroon van zijn leven en dat van de wereld om hem heen, waarmee hij zich bemoeit en die zich met hem bemoeit, te doorgronden en te begrijpen.

Hrabal schreef om het plezier dat hij eraan beleefde. Met zijn schrijven wilde hij niet de wereld veranderen maar zichzelf. Tijdens het schrijven was hij euforisch, verkeerde hij - ofschoon meestal nuchter - in een staat die, zo heeft hij regelmatig beklemtoond, trekken vertoonde van dronkenschap. Hij had het idee dat bier zijn gedachtestroom versnelde en vergeten voorvallen en onverwachte invallen genereerde. Zijn schrijfstijl en ook zijn denktrant is vrolijk-baldadig, nors-teder en komt overeen met zijn levensritme en de biotoop waar dat mee resoneert, is ongeslepen, rommelig als de tafel in

de smidse waar hij ooit werkte, die bezaaid lag met papieren, flessen bier en borden met etensresten en daartussen zijn kofferschrijfmachine. ‘Mijn man en dat schrijven van hem,’ laat hij het sceptisch hoofdpersonage Pipsi zeggen in de autobiografische romancyclus *Svatby v domé. Vita nuova en Proluky* (1991, 1992, 1995, bijeengebracht in *Verschoven zelfportret*) - ze is gemodelleerd naar zijn vrouw Eliska maar in feite zijn geïroniseerd alter ego:

> dat was een vreselijke warboel en chaos, hij besteedde niet eens zorg aan de stijl van zijn schrijfsels, hij deed er niet eens zijn best voor, ik kende maar weinig grammatica, maar met tamelijk grote zekerheid kon ik zeggen dat mijn man, dat die eigenlijk nooit behoorlijk Tsjechisch heeft kunnen schrijven, die schrijfsels van hem kwamen me voor als houterige vertalingen uit een vreemde taal, alleen maar van die notities die hij nog verder moest uitwerken, alleen van die ruw geschetste gebeurtenissen die nog een geduldige bewerking te wachten stonden... Maar mijn man vond dat nou juist belangrijk, hij was enthousiast wanneer hij zo'n tekst van hem onafgemaakt liet, half op instorten, wanneer het pleisterwerk er afbladderde en de kale muur hier en daar te zien was, afbrokkelende bakstenen ... Mijn man leek wel met die schrijfsels van hem op de Praagse binnenplaatsen, waar resten van bouwsteigers in een hoek liggen neergekwakt, waar iedereen alles naast de overvolle vuilnisbakken pleegt te gooien, die schrijfsels van mijn man bestonden voornamelijk uit vergeten, neergekwakte resten oud materiaal, onderdelen van iets anders, stukken ijzerdraad, verwarmingselementen, allemaal rommel zoals die bij het grof vuil op straat wordt gezet ... en zo schreef mijn man ook, zijn schrijven was een afspiegeling van al dat genoemde, ook zei mijn man wel over zichzelf dat de vorm van zijn teksten als de binnenplaatsen was rond café De Harp hier in de buurt, als de kapotte ruiten van de vuilverbranding, de kapotte ruiten van de fabriekshallen van de CKD, en dat de arbeiders die daar heen gaan gekleed gaan zoals mijn man schrijft...

De romans en novellen van Hrabal zijn doordrenkt van een soms grove, soms bijtende bekoorlijkheid, van sarcasme en sensitiviteit, van bravoure en angst. Zij lijken volkomen spontaan tot stand gebracht, voortgekomen uit een onweerstaanbare taaleruptie zoals ook de verhalen die hij vertelt voortdurend aan een roes doen denken. De stromen drank die erin vloeien, versterken die indruk nog eens. Zijn autobiografische trilogie is een staalkaart van zijn fenomenaal kunnen, een genadeloze zelfbeschouwing en een hoogtepunt uit zijn oeuvre. In de grillige cadans van die zo typische, eindeloos lange, elkaar voortstuwende zinnen, brengt hij al die passanten die zijn vorige

werk bevolkten, familieleden, vrienden, kunstenaar, drinkebroers, schlemielen, hoeren, duiven en zwerfkatten opnieuw onder in een even mateloos als middelpuntvliedend maar desondanks dwingend verband. Het is een sardonische terugblik op zijn leven, om zichzelf niet te dicht op de huid te zitten, gegoten in de vorm van een commentaar dat zijn vrouw geeft op zijn handel en wandel. Hij wist zich thuis op de brouwerij waar hij zijn kinderjaren doorbracht, werkte na zijn rechtenstudie in Praag enige tijd als opzichter op een spoorwegstationnetje in Bohemen, was ongeschoold arbeider op de Poldi-hoogovens in Kladno, raakte zwaar gewond en kwam vervolgens terecht in een opslagloods voor oud papier waar hij de dode uren doorkwam met het lezen van boeken, of eigenlijk zinnen: ‘Want als ik lees, lees ik eigenlijk niet, ik neem zo'n mooie zin in mijn snaveltje en zuig daarop als op een zuurtje, ik nip ervan als van een likeurtje en wel net zo lang totdat die gedachte als alcohol in mijn vervliegt.’ Hij verhaalt over zijn fascinatie voor de volksbuurten waarin hij woonde, de kroegen die hij frequenteerde, zijn rusteloos dwalen door Praag, de stilte van het platteland en zijn steeds weer terugkerende bezorgdheid om zijn gezondheid in scènes zo gedetailleerd beschreven dat de geuren, kleuren en klanken ervan afspatten. Wat zozeer op een bestaan in de marge lijkt, is voor hem het ultieme leven. Terugkijkend kan hij niet anders constateren dan dat hij er veel plezier aan heeft beleefd: ‘Want 't leven is helemaal geen tranendal, maar een en al vreugde, één grote trouwpartij, daarom vier ik ook van die trouwpartijen thuis en hou ik van zigeuners.’

De trouwpartijen waarvan hier sprake is, zijn regelmatig terugkerende slemppartijen waarbij er stevig op los wordt gezongen. Geïmproviseerde feesten waarop het bier met emmers tegelijk wordt aangesleept en pannen goulashsoep en varkensvlees door de kelen gaan. Hrabal zet zichzelf intussen neer als een onaangepaste geest, een even weemoedige als onbeholpen telganger, iemand die eenzaam lijkt maar dat zeker niet is, onderhevig is aan tegenstrijdige gedachten en stemmingen, een voorbeeld van besluiteloosheid en daadkracht, en evengoed een voorbeeld van levensangst en levensverlangen. Elk ogenblik kan iets explosiefs hebben, elke situatie kan in zijn tegendeel verkeren en op de achtergrond speelt regelmatig de gedachte aan zelfmoord mee, maar toch vooral, zo lijkt me, als een pathetische tegenhanger voor zijn levenslust: ‘Eigenlijk is dat schrijven van mij, weet u, nou dringt 't pas tot me door, dat hele schrijven van mij is ook 'n soort verdediging tegen zelfmoord, net alsof ik door dat schrijven voor me uit kan blijven rennen en weg van mezelf, door dat schrijven, maar tegelijk kom ik er soms ook inderdaad achter wat er van me terecht zal komen, wie ik was en wie ik nou ben, door dat schrijven genees ik mezelf als 't ware een beetje.’

Het zijn precies deze eigenschappen waarop zijn Pipsi, die hem bij voorkeur

de doctor noemt, verliefd raakt, zeker ook omdat een aantal daarvan corresponderen met de attitudes die nodig zijn om in de snel om zich heen grijpende kou van het communisme te kunnen overwinteren. De roes van hun beider geluk balt zich magnifiek samen wanneer hij haar, met hun trouwe hond Bobby als stille aanwezige, deze herinnering in de mond legt:

> En op dat moment liep ik naar binnen en zette de kan met bier op tafel, de doctor strekt zijn beide handen uit naar de kan, pakte hem vast en nam een langdurige teug, daarna reikte hij mij de kan aan en dronk ook ik er gulzig uit, het bier liep langs mijn mondhoeken en droop zo mijn boezem in, de doctor kon niet wachten tot ik genoeg gedronken had, en nu nam hij weer een langdurige teug, en toen hij de kan wegzette, glimlachte hij me toe en Bobby rekte zich op het vloerkleed uit en slaakte een diepe zucht. En daarna aten we het varkensvlees uit het pannetje, en dronken er bier bij, we zeiden niets en de doctor werd door dat bier als het ware een stuk jonger en ik voelde hoe dat bier me naar het hoofd steeg, en toen we die kan hadden leeggedronken, ging ik er nog een keer op uit om drie liter bier te halen, en toen ik terugkwam, waren de ramen al dicht en sliep Bobby, en daarna dronken we opnieuw bier en aten we opnieuw van het varkensvlees, we prikten stukjes vlees op met een mes en aten en dronken gulzig, en de doctor maakte zijn bed op, en toen we de kan hadden leeggedronken, geurden we naar bier, en de doctor deed de pendellamp uit en pakte mij bij de hand en leidde me naar zijn bed, en de gebarsten bovenplaat van het gietijzeren fornuis wierp flakkerende lichtkringen om zich heen en ik geurde naar bier en de doctor boog zich over mij heen en geurde ook naar bier, en toen hebben we langzaam met elkaar gevreeën en daarna nog een keer, ik hoorde alleen nog maar hoe mijn hart tekeer ging, ik geurde naar bier, mijn minnaar geurde naar bier, ik had het gevoel alsof ik in een bassin van bier rondzwom, in een reuzentank vol pilsener bier en zo lag ik omhelsd door een man te dommelen en viel toen in slaap en ik sliep zo dat mijn hoofd op zijn gebogen arm lag, zo sliep ik, en toen ik voor het eerste wakker werd, voelde ik iets harigs aan mijn voeten, maar dat was Bobby die bij ons in bed was gekrompen en zo werd hij mijn eerste getuige bij mijn trouwerij thuis...

Anders dan Baudelaire die het pijnlijk ontwaken uit de bedwelming als een wrake Gods zag, als een terechte straf voor de vlucht uit het aardse, beschouwde Hrabal de kater als het waardevolste aan de dronkenschap, als een welkome gast vanwege de luciditeit die erdoor ontstaat, een onmisbaar hulpmiddel om de schrijfkoorts te verhevigen. Hij was voor hem de aanblazer van ideeën waarvoor hij in nuchtere staat doodsbang was.

## Literatuur:

Charles Baudelaire, *Onechte paradijzen: opium en hasjiesj*. Oorspronkelijke titel: *Les paradis artificiels*. Vertaling en nawoord door Rein Bloem. Uitgeverij Meulenhoff. 1971. Charles Baudelaire, *De bloemen van het kwaad*. Oorspronkelijke titel: *Les fleurs du mal*. Vertaling en commentaar door Peter Verstegen. Uitgeverij G.A. van Oorschot. 1995.
Bohumil Hrabal, *Im Paradiesgarten der bittere Früchte. Leben und Werk*. Monika Zgustová. Aus dem Tschechischen von Johanna Posset. Uitgeverij Suhrkamp Taschenbuch. 2001.
Alexandre Lacroix, *In drank ten onder. Schrijvers en alcohol*. Oorspronkelijke titel: *Se noyer dans l'alcool?* Vertaling door Zsuzsó Pennings. Uitgeverij Voltaire 2001.
Kees Mercks vertaalde van Bohumil Hrabal: *Ik heb de koning van Engeland bediend*. Uitgeverij Ooievaar Pockethouse, 1995. *De tedere barbaar*. Uitgeverij Bert Bakker, 1994. *Drie novellen* (Al te luide eenzaamheid, Gekortwiekt, Het stadje waar de tijd stil is blijven staan). Uitgeverij Ooievaar, 1997. *Verschoven zelfportret* (Trouwpartijen thuis. Vita nuova. Kaalslag.) Uitgeverij Bert Bakker, 2000. *De toverfluit. Verhalen*. Uitgeverij Bert Bakker, 2002.
De roman *Zwaarbewaakte treinen* werd door Hans Krijt vertaald en uitgegeven door Van Gennep, 1990.

Paul Verlaine in het café Procope, met inktpot en absint voor zich op tafel

## Ernest Dowson
## *Absintha Taetra*

‘Verschrikkelijke Absint’

Groen veranderd in wit, smaragd in opaal: niets veranderde.
De man liet het water langzaam druppelen in zijn glas en terwijl
het groen troebel werd, viel een mist uit zijn geest weg.
Toen dronk hij opaal.
Herinneringen en angsten overvielen hem. Het verleden rende achter hem
aan als een panter en door het zwart van het heden
zag hij de lichtende tijgerogen van wat komen ging.
Maar hij dronk opaal.
En die donkere nacht van de ziel en de vallei van vernedering
waar hij doorheen strompelde werden vergeten. Hij zag blauwe
vergezichten van onontdekte landen, hoge panorama's en een
kalme, strelende zee. Het verleden goot zijn parfum over hem
heen, het heden hield zijn hand vast als was het een klein kind,
en morgen scheen als een witte ster: niets veranderde.
Hij dronk opaal.
De man had de donkere nacht van de ziel gekend en lag zelfs nu in
de vallei van vernedering; en de tijgerdreiging van wat komen ging
was rood in de hemelen.
Maar voor een kort moment vond hij vergetelheid.
Groen veranderd in wit, smaragd in opaal: niets veranderde.

*Vertaling: Hafid Bouazza*

*Ernest Dowson (1867-1900)*
Uit: Phil Baker, *The book of Absinth*. New York, Grove Press, 2001

## Raoul Ponchon
## *Absint*

Absint, ik aanbid je, zeker!
Het lijkt alsof ik, wanneer ik je drink,
De ziel inhaleer van jonge bossen,
Tijdens het mooie groene seizoen!

Je frisse parfum verwart mij,
En in je opaal zie ik
De hemels ooit bewoond,
Als door een open poort.

Wat doet het ertoe, o toevlucht der vervloekten!
Dat je een ijdele paradijs bent,
Als je mijn behoefte maar bevredigt;

En als, voordat ik de poort binnenga,
Je mij het leven doet verdragen,
Door mij aan de dood te laten wennen.

*vertaling: Hafid Bouazza*

*Raoul Ponchon (1848-1937)*
Uit: Phil Baker, *The hook of Absinth*. New York, Grove Press, 2001

## Charles Cros
## *Met bloemen en vrouwen*

Met Bloemen, met Vrouwen,
Met Absint, met Vuur,
Kan men zich een beetje verstrooien,
Een rol spelen in een drama.

Absint, gedronken op een winteravond,
Verlicht met groen de bewalmde ziel;
En Bloemen, op de geliefde,
Geuren voor het heldere Vuur.

Later verliezen kussen hun charmes,
Na enige seizoenen te hebben geduurd;
Door wederzijdse verraad
Gaat men op een dag uit elkaar zonder een traan.

Men verbrandt brieven en boeketten,
En het Vuur neemt het slaapvertrek in;
En als het trieste leven wordt gered,
Rest de Absint en zijn hik...

De portretten worden verorberd door de vlammen...
De verschrompelde vingers beven...
Men sterft door het langtijds slapen
Met Bloemen, met Vrouwen.

*vertaling: Hafid Bouazza*

*Charles Cros (1842-1888)*
Uit: Barnaby Conrad III, *Absinthe. History in a bottle*. Chronicle Books, San Francisco, 1988.

## Gustave Kahn

Absint, moeder van alle geluk, o
oneindige drank, je schittert in mijn glas
als de groene en bleke ogen van de
minnares die ik voorheen liefhad. Absint,
moeder van alle geluk, zoals Zij laat
jij in het lichaam een herinnering aan verre pijnen achter;
absint, moeder
van dwaze razernijen en waggelende dronkenschappen,
waarin je, zonder te denken dat je
gek bent, kunt zeggen dat je minnares je liefheeft.
Absint, je geur troost mij...

*vertaling: Hafid Bouazza*

*Gustave Kahn (1859-1936)*
Uit: Phil Baker, *The book of Absinthe*. New York, Grove Press, 2001.

## Henri Michaux
## *Ether*

### *Inleiding*

De mens heeft een miskende behoefte. Hij heeft behoefte aan zwakheid.

Dat is de reden waarom hij onthouding, ziekelijk overdreven kracht, absoluut niet kan verdragen.

Op de een of de andere manier moet hij overwonnen worden. In een ieder schuilt een Christus.

Op zijn hoogtepunt, op het toppunt van zijn kunnen, wil de mens omvergeworpen worden. Als hij het niet meer uithoudt, trekt hij ten oorlog en brengt de Dood ten slotte verlossing.

Het is een illusie te denken dat een man die over een grote potentie beschikt die kracht ook zou onderkennen en waarderen. Helaas, hij wil nog sneller dan een ander zijn krachten kwijt, alsof hij erdoor verstikt dreigt te worden, en hij omringt zich met vrouwen die hem ervan moeten verlossen. In feite zou hij het liefst in de meest totale zwakte tuimelen en zich op die manier van zijn laatste krachten ontdoen en in zekere zin ook van zichzelf, zo sterk is het gevoel dat zijn laatste restje persoonlijkheid een kracht is waarvan hij ontlast moet worden.

Al ligt het voor de hand dat hij de liefde zal leren kennen, het ligt minder voor de hand dat hij er ooit heel lang van zal afzien, wanneer hij er eenmaal van geproefd heeft. Toch komt het voor dat iemand zijn ik nog volledi ger te gronde wil richten, dat hij ernaar hunkert zichzelf af te schudden, te rillen in de leegte (of het al). Het is waar dat de mens zich op veel boten inscheept, maar die weg wil hij gaan.

Als hij volhardt in onthouding, hoe moet hij dan zijn kracht kwijtraken en rust vinden?

Uit wanhoop grijpt hij naar ether.

Symbool en samenvatting van het vertrek en de verlangde vernietiging.

Dan, na drie seconden, is er van zijn kracht geen sprake meer. Elke seconde zakt hij verder weg en hij belandt op een vlak dat onmetelijk veel dieper ligt dan dat van de vorige seconde. In minder dan een halve minuut is de ineenstorting van zijn reserves compleet.

Hij ligt alleen in zijn diepe graf op de bodem van een silo die in een oogwenk

kilometers diep in de aardkorst is gegraven. Daar is hij als neerstromend water, eindelijk bevrijd van het lot meester te zijn, het commandocentrum, de generale staf of officier, niet meer dan een ruisend en weerkaatsend slachtoffer. Hij houdt ook op met patrouilleren. Gedachten spatten echoënd in hem uiteen. Maar zelfs deze echo's kan hij niet het hoofd bieden. Als hij het koud heeft, denkt hij onmiddellijk dat hij denkt dat hij het koud heeft, en vervolgens ziet hij zich denken dat hij denkt dat hij het koud heeft; nauwelijks bekomen van de verbazing dat hij zich deze hele serie ziet denken, ziet hij zich verbazen en is vervolgens getuige van het schouwspel dat hij zich ziet verbazen als hij ziet dat hij denkt dat hij zich ziet denken dat hij het koud heeft en zo, steeds verder terug, nooit meer zichzelf, maar achter zichzelf aan, zichzelf observerend, kan hij eindelijk denken dat hij verloren is. Maar zijn gebroken wil, uiteengevallen in dit onwennige spiegelspel, redt het niet meer, moet meer en meer en meer prijsgeven, zijn zeggenschap laten opblazen, en zich schikken in het lot slechts een getuige te zijn, een getuige van een getuige, een echo die onophoudelijk terugwijkt van een tafereel dat een paar seconden aanhoudt en zich dan bliksemsnel verwijdert.

Een vermoeidheid van lange werkdagen zonder slaap overvalt hem in deze korte minuut. Ruimte en tijd kruisen elkaar op een nieuwe manier. Hij is geen man of vrouw meer, alleen nog een plek. Toch is deze plek beducht voor geluiden van buitenaf die luid en plechtig de innerlijke leegte binnendringen. Maar de geest doorziet de situatie, geeft hem onmiddellijk prijs aan een supersnelle carambole, en het achteruitrennen wordt hervat. Als hij het plan opvat de volgende keer dat hij ether neemt bepaalde geluiden te onderzoeken, zal hijzelf onmiddellijk, in zekere zin achter zijn rug om, kennis nemen van dat voorgenomen plan, vaststellen dat hij kennis neemt van het plan, zich verbazen over het opgevatte plan, zich betrappen op het feit dat hij zich verbaast dat hij kennis neemt van het plan, zien hoe hij zich ziet spatten met het feit dat hij stilstaat bij zijn verbazing over de verbazing om op dat moment een plan op te vatten. De reeks terugtrekkingen, de terugtocht van de observatieposten van de eerste gedachte, gaat zo ver dat hier ook al vertegenwoordigt hij inhoudelijk de toekomst en is hij, in zijn voorbijgaan, helemaal niet voorbij, maar juist schitterend en bijna overdreven, adembenemend actueel - dat hier absoluut geen sprake is van een metgezel zoals gedachten dat over het algemeen zijn.

Hier geen enkel bezit, alle knopen raken los, alle vuisten ontspannen. Eindelijk ontnuchterd van het even ligt hij op de bodem van iets onbepaalds.

Toch voelt hij zich de volgende dag een beetje vreemd. Voordat iemand tegen hem aan botst, wijkt hij a! van het trottoir. Hij heeft de indruk dat hij in de steek is gelaten door zijn bewaker, en zijn schild. (Dat hebben mensen

dus allemaal om zich te beschermen!) Hij voelt zich eenzaam, van zijn omhulsel ontdaan, als een worm, een heremietkreeft zonder pantser, en zegt ietwat beschaamd tegen zichzelf: ‘Vandaag zal ik niet moedig zijn. Niets aan te doen, wat er ook gebeurt, ik zal niet moedig kunnen zijn.’

Dit gebrek aan moed zou hem, bij nader inzien, nog meer moeten ontmoedigen; als er een helling in hem was, zou hij eraf rollen, maar zelfs aan de ontmoediging biedt hij geen helling. Hij is horizontaal, nauwelijks ontvankelijk voor verstoringen.

Hij moet in zijn verwarring geen toevlucht nemen tot cafeïne.

De gevaarlijke caféine kweekt razendsnel een sentimenteel verlangen, de behoefte aan de ‘Ander’, de onvindbare Ander, stoot je trefzeker en voor lange tijd een cactus in het hart, zodat je van springplank naar springplank wordt gegooid, buiten jezelf, smekend om liefde, en zelfs een volmaakt romantische vrouw zou zich dermate moeten inspannen om je gevoelens te delen dat je zeker alleen zult blijven op het moment dat je liefst niet zou zijn, omdat de wereld nu eenmaal zo in elkaar steekt.

Het zijn maar een paar opmerkingen over de cafeïne. Laat wie zich geroepen voelt er meer over zeggen.

Als het gemakkelijk was halverwege rechtsomkeert te maken, alla; maar het valt niet mee de losgeraakte steken weer op te halen. Je moet in verre streken de verloren zoon terugvinden, die op zoek ging naar de betoverde cirkel en gebukt onder het kruis terugkeert.

Omdat hij kennelijk alles alleen maar wanordelijk kan doen, om de rollen in heel wat scènes te spelen, heel wat meer dan de weinige die hij zich had voorgenomen te spelen en die hij, ten onrechte, had samengevat in een paar probleemontwijkende woorden, zal hij, degene dus die zich strikt aan de ether wilde houden en het theater in zichzelf wilde observeren, een vrouw in zijn kamer toelaten. Jammer.

Er is natuurlijk afgesproken dat ze voor de ether komt. Maar sterker dan het verlangen naar de ether waarvoor ze is gekomen, is de sluimerende liefde, die zwaarder en dieper is geworden na een lange, in zichzelf gekeerde slaap, de liefde die de sfeer bepaalt en zijn deel opeist. Zo sluit zich de ‘cirkel’ na jaren waarin de liefde bedreigde, beloerde.

Op het ogenblik zijn ze met elkaar verenigd.

Maar waarom niet samen ether proberen? Misschien hoopt hij heimelijk (hij smacht zo naar het onmetelijke) dat de ether hen zal scheiden, hem heel alleen in de onmetelijke muil van de leegte zal gooien, buiten het bereik van iedere kritiek, waar je jezelf verliest, vriend of vijand, leegte, grote andere aan wie je je zonder lafheid, zonder schaamte kunt overgeven.

De prop watten is bereid, de geur komt uit de ontkurkte fles, komt voor haar als de geur van ether, maar voor hem als scherpe messen, die hem van

het bestaan zullen lossnijden. Hij geeft haar de vochtige watten. Ze is lang onrustig. Wat is het bizar zo ether te gebruiken! Misschien verbeeldt zij zich dat de ether haar verliefd moet maken. Hij kijkt haar verbaasd aan. Maar eindelijk krijgt de ether de overhand. Hij neemt op zijn beurt ether. Hij wordt snel meegevoerd.

Naakt, tegen elkaar aan, wezenlijk naakt, zelfs ontdaan van hun naakte lichamen; overdreven belangrijk en koninklijk.

Zoals de wereld weg snelt, weg snelt!

Ze nestelen zich in een soort kelder, een koude put, buiten bereik van vreemde ogen.

De schedel van de een trilt, de schedel van de ander trilt, en beiden denken en weten dat de schedel van de ander trilt. Deze keer zijn ze heel alleen. Ze beseffen dat ze ongekend alleen zijn, zij tweeën, alleen zij in staat elkaar te begrijpen, verenigd, ondanks hun zo verschillende aard, door een gelijke identiteit (aangrijpende, verbijsterende overeenkomst, verworven in enkele ogenblikken die reëler waren dan hun hele leven), verenigd ondanks de talloze, op wonderlijk verschillende en uiteenlopende wijze doorgebrachte jaren, waarin niets hen kon samenbrengen, lijkt het, maar het wonder is daar: hetzelfde sleepnet voert hen mee dezelfde verloren wereld in.

Hoewel ze nauwelijks een uur geleden zo gemakkelijk haar liefde heeft bekend, is zijzelf verbaasd; maar verbaasd om zo absoluut, uitzonderlijk en onuitsprekelijk samen met hem te zijn. ‘Zij samen alleen op de wereld.’ Toch zei ze zojuist daarnaar te verlangen in haar gepassioneerde taal die er nog veel meer over had willen zeggen. Nu is ze aanwezig, stil en eerbiedig, op het zeldzame rendez-vous.

De geluiden van taxi's die zich verwijderen in de nacht zijn geluiden die je bijblijven...

De geluiden van taxi's in de nacht groeien plechtig aan en verdwijnen weer in volle vaart in de nacht...

De kleine wekker op het nachtkastje verkondigt nadrukkelijk het vertrek van seconden, de komst van seconden.

Onaflatend slaan zij de maat van de klok van mijn kamerkathedraal.

Zo zijn de geluiden in de nacht van de schitterende ether, nooit aarzelend, altijd intens edel.

En zo zijn de stemmen.

Wanneer zij zegt: ‘Wat zijn we ver van alles!’ galmt haar stem met een vreemde toon. Een stem die de stelligheid van een trompet heeft gekregen, die alleen in een immens theater, op een groot toneel, voor een enorme zaal lijkt te praten. Wat draagt hij ver! Je hoort de echo, dan wordt hij door een soort nevel meegevoerd, ten slotte verdwijnt hij.

De ander antwoordt dan: ‘Het is waar, wat zijn we ver weg!’ En die beteke-

nisvolle zinnen, waarvan beiden weten dat ze betekenisvol zijn en uitsluitend voor hen. die zinnen krijgen, na gehoord en vervolgens verdwenen te zijn, wanneer hij erover nadenkt (wat zij waarschijnlijk ook doet) iets verwarrend operetteachtigs, operette met soms oprecht, soms idioot uitdagende liedjes, springplanken van laag niveau, een ongehoorde parodie op de onbenulligheid van gesprekken tussen geliefden.

Allebei horen ze deze wonderlijke versterking van de stem, hun antwoorden blijven plechtig opklinken, zij het even banaal, en hun beider verbazing wordt groter. De een zegt iets, de ander ging net hetzelfde zeggen en herhaalt datzelfde. Het lijkt of het onmogelijk is anders te praten. Strikt tweelingen. Onderscheid, geen sprake van. Identiteit! Identiteit!

Als een tiende van de reclame die voor de liefde wordt gemaakt aan ether werd besteed, zou binnen de kortste keren de hele wereld zich eraan overgeven. Dat verbeeld je je, de eerste keer. Vergissing. Wat vooral telt is maagdelijkheid. Wie kent niet die verstokte morfineverslaafden, met hun gerimpelde kappen, oude hoerenmadams van de drugs, met hun ingekankerde hoogmoed, die de drugs alleen nog maar een ingeslapen karkas te bieden hebben, als snollen die niets meer van de liefde weten.

De eerste keer dat je je gezondheid, je kracht, je onwetende ziel aan de liefde of de ether geeft, is de weerklank zo diep, zo mysterieus! Alleen dat telt, die ontmoeting...

Wie merkt er iets van wanneer een zwakkeling bezwijkt? Maar wanneer een sterk mens bezwijkt, is het een ongelofelijke aanblik. Dat gebeurt de eerste keer dat je ether neemt.

Maar hoewel het genot bijna gelijk zou moeten blijven, begin je het beetje bij beetje in te perken, omdat je je steeds kritischer opstelt, en zo kun je, omdat je slim wil zijn, niet meer profiteren van de grote golvingen in je wezen.

Uiteindelijk hecht je alleen nog maar waarde aan een paar schokjes van genot, isoleer je die, omdat ze de kritiek doorstaan, maar de hele rest houd je tegen. De liefde mag dan hopeloos eentonig lijken, ook al ga je met vrouwen van alle rassen ter wereld naar bed, de ether, waarin je slechts leegte tegenkomt, is ronduit ontmoedigend.

Als de weerstand eenmaal in je hoofd heeft postgevat, kun je de ether beter ‘vaarwel’ zeggen.

Wat wordt eigenlijk niet door de hersenen vermoord? Je vraagt het je werkelijk af.

Maar laten we niet ongeduldig worden. Laten we een week of twee wachten. Wie weet? Deze unieke magie kan nog niet sleets zijn geworden. En inderdaad, als het uitstel voorbij is, is hij er weer met zijn vreemde air van nergens.

Ik heb een experiment gedaan. Het ging als volgt: omdat geluiden het belangrijkst zijn in de etherroes (gebaren ook een beetje; als je op het hoogtepunt van de roes het licht aandoet, en je blik door de kamer of over afbeeldingen in een geïllustreerd tijdschrift laat dwalen, is alles zo ongeveer gelijk, heb je voor alles bijna evenveel belangstelling; pas als je het licht uitdoet, openbaart de ether zich), zocht ik een paar platen uit, legde er een op de draaitafel, nam ether en deed het licht uit. Van de plaat klonk de stem van Marianne Oswald die een modern lied zang, *Sourabaya Johnny*. Eerst geen enkele verandering. Ik snoof meer. En plotseling drong haar stem de kamer binnen, gaf eindelijk de oprechtheid van haar ongelukkige liefde weer, die de moeite waard was, die zich tot mij richtte en die ik moest begrijpen. Het stuk ontwikkelde zich zonder enige haast, met buitengewone nadruk. Hoewel zo'n klein plaatje niet zo lang duurt, duurde het ongelofelijk lang voordat de naald alle groeven had afgespeeld, zodat ik de tijd had verschillende stemmingen te doorlopen.

Ik nam weer ether en maakte me klaar om naar een plaat van M. de Falla te luisteren. Die was waarschijnlijk niet goed gekozen, want dat stuk is niet erg ontroerend, maar ik heb weinig platen met Europese muziek. Voor mijn gevoel ging er een hele tijd voorbij, het tempo leek me normaal, misschien zelfs een beetje onstuimig voor mijn gemoedstoestand. Ik snoof de ether diep op en toen kwam het etherorgasme, vergelijkbaar met dat van de liefde, namelijk met trapsgewijze schokken die enkele seconden aanhouden. Op die momenten leek de toch levendige muziek opgeschort, alsof alle musici met de ogen op de dirigent gericht zaten te wachten om in het normale tempo verder te gaan zodra de meneer die ether snoof weer bij zijn positieven was.

Deze schokken* vonden vier keer duidelijk plaats, en als werveling meer dan twaalf keer, zodat mijn schedel ervan trilde, doorboord werd, misschien zelfs meer dan twaalf keer, dat wil zeggen, zoals je ziet, veel meer dan je kunt verwachten van de liefde, en zonder de bijbehorende vermoeidheid, de volgende dag.

Bij de volgende plaat, een Chinese plaat, waren de schokken even sterk, en dwongen ze deze muziek, die me altijd zo na aan het hart ligt, vlakbij mij halt te houden totdat ik ‘hersteld’ zou zijn.

De dagen na de ether zijn heel vreemd. Je gaat de straat op en je wordt niet door voedsel op de been gehouden, zelfs niet als je net gegeten hebt, maar eerder door een lente, een algehele lente, speciaal voor jou in het leven geroepen, buiten het seizoen. Het gezicht opgefrist in een of ander ijzig bergbeekje. Er is een soort verbaasde maagdelijkheid van je af te lezen, vooral in je ogen (al ontstaat die door je gehoor). Het is alsof je voor het eerst van je leven kunt horen. Het achterhoofd is nog niet vol. Je ziet verbaasd en onbe-

* Wat hun intensiteit betreft, is het voldoende te weten dat een geslachtelijk orgasme er onopgemerkt bij blijft.

vangen en zonder de minste geestelijke bemoeienis van jouw kant, die gejaagde en buitensporige wereld, met zijn hardheid, zijn weerstand, zijn gebrek aan meegaandheid, die kilo's en tonnen in beweging. Met een geloofwaardige engelachtigheid denk je nostalgisch aan het vaderland dat je zojuist hebt verlaten, aan de edele armoede, aan de immense ruimtes, gevuld met niets anders dan wat alledaagse geluiden, supersterren.

Maar ten slotte vormen zich weer gewelven in je, het hoofd vult zich en ondersteunt innerlijk met gedachten en met een andere, meer magnetische kracht het schouwspel van deze wereld; je bent weer op gang, ‘in het zadel’.

De ether en de liefde zijn twee verleidingen en twee aanslagen van de mens op de tijd. De tijd wordt verjaagd tijdens de schokken van het orgasme. De voorgaande serie is afgebroken, dus kun je weer opnieuw beginnen met tellen.

De mens verdraagt de Tijd niet. Gelukkig hoeft hij niet zijn hele even lang de duur ervan te verdragen. Dat zou ondraaglijk zijn. Hij leeft per dag, of hij leeft een dubbele of driedubbele of vierdubbele dag, maar wordt door die honderd uren waarin de indrukken zich ophopen en samenballen zonder ooit echt in te zinken, zo afgemat en tot het uiterste gespannen dat hij vurig verlangt zijn leven op een dood spoor te zetten, desnoods in het verderf te storten. Op die momenten zou een bokser die hem knock-out sloeg hem een gunst doen.

Dat is de reden waarom hij zijn onthouding verbreekt; omdat hij de Tijd niet kan verdragen.

Wat is de tijd uitgestrekt en eentonig voor iemand die niet te eten heeft. Na wat krampen de eerste dag, soms ook de tweede (povere afleiding), komt er alleen nog maar *tijd*. Eindeloze dag!

De volgende dag begint dezelfde dag opnieuw, de daaropvolgende dag weer, de dag erna zet de eindeloze dag zich voort. De tanende krachten, die steeds meer onthecht zijn geraakt, bestaan alleen nog om zich met grote tegenzin aan de nachtmerrieachtige beschouwing van het langzame verloop van de Tijd te wijden.

Al hervat je het gebruik van ether met weinig overtuiging, met een hopeloos versteend hart en een kritische geest, er komt een moment dat de aandacht wordt overwonnen: dat van de opeenvolgende orgasmes. Je wordt onderuit gehaald. Hoe vaak je het experiment ook herhaalt, je wordt altijd onderuit gehaald. Altijd overtreft het spervuur van echoënde ideeën de verwachting.** Nooit ben je erop voorbereid. Die tremor van de geest blijft geheel en al ‘het avontuur’.

Mensen die op het punt staan te verdrinken getuigen van dat snelle denken

** Van alle vormen van geestelijke inspanning onder normale omstandigheden, doet een in het bijzonder aan dit fenomeen denken. Het is de geestelijke inspanning van de twijfelaar die aan zijn twijfels is overgeleverd. Echogedachten, zelfkritiek op de zelfktitiek, een geest die voortdurend achteruitloopt, om zichzelf op het spoor te blijven.

waarmee ze immense panorama's doorlopen, bijna hun hele leven.

Je kunt je niet zonder afgrijzen voorstellen hoe een man zeven keer zou verdrinken, en evenveel keren zou worden gered. Met een soort ontzetting zou hij die eeuwige nieuwheid van de doodsstrijd beleven, die plotselinge versnelling waarop je nooit bent voorbereid. Elke keer zou hij voornemens maken voor het geval hij terugkeert naar het leven; elke keer zou hij merken dat hij niet bij machte is, en zeven keer zou hij in doodsstrijd liggen zonder de achtste keer de doodsstrijd op gepaste wijze te voeren. Tijdens het etherorgasme is vooral die impressie zo scherp, zo constant, zo verontrustend (om niet te zeggen dat hij overal van doet walgen).

‘Door de mond van zijn wond’. Tekening van Jean Cocteau, uit Opium (1928)

## Henri Michaux
## *Experiment VII*
## Tweede serie

*Heel kleine*
*dosis*

*aanwezigheden*
*op golven*

*kussende golven*

*nadering*
*over de brug*
*van de golven*

...

Kleine ontastbare aanwezigheden op golven in de ether. Ik denk aan J..., zo snel vertederd, ik voel iets als zwakke maar koortsige kussen, vluchtig, pijlsnel, hortend, wijkend als wendingen op de vleugel van zwaluwen, fladderend door de lucht.

Trillende, troebele nadering, alsof wij op zo'n honderd mijl afstand op elkaar waren afgestemd, zij en ik, door die gemeenschappelijke branding, steels als kinderkussen, maar herhaald, herhaald, herinnerd als een nostalgische gedachte waar je onophoudelijk naar terugkeert, immaterieel, dunner dan een draad, en nu toch de natuurlijke brug tussen ons, tussen onze verwijderde wezens, een oneindig bevende brug, net als wijzelf.

...

Ik zie een hagedis in de boekenkast, een bijna witte hagedis. Misschien een varaan. Nee witte varanen bestaan niet. Is dat zo? Die uit de woestijn zijn al redelijk kleurloos. En wat zou hij hier doen? Ik geloof er niet in. Laten we ons de moeite besparen. Er is geen varaan in mijn kamer. Duizend tegen een dat er geen is. En toch...

Elke keer dat ik de ogen opsla is hij er, hij bestaat en pas na de volgende vijf of tien seconden kan ik het 'nee' van de kritiek en de rede met matig succes op hem toepassen.

Het kan geen hagedis zijn. Hoe zou hij daar zijn gekomen, zo hoog zijn geklommen? Ik had hem moeten zien, horen. In het halfdonker kan ik het niet met absolute zekerheid vaststellen en ik ga niet opstaan, me niet opwinden, me niet inspannen, niet handelen met een aandacht die elders beter besteed zou zijn. En waar is het goed voor? Geen enkele omstandigheid[+] staaft de mogelijkheid dat deze hagedis een echte hagedis is. Hij kan alleen maar nep zijn. Laten we naar iets anders kijken. Toch, zodra ik mijn blik in zijn richting laat gaan, kijkt hij me steevast weer aan met zijn koude oogjes. Het is niet echt een hallucinatie, de dosis mescaline was te laag, maar het is de onophoudelijk opduikende verschijning van een hagedis waarvan ik, niet minder onophoudelijk het bestaan ontken in de seconden daarna, om enige ogenblikken later te merken dat hij is teruggekomen, onmiskenbaar als hagedis, en ik tegen zijn bestaan moet argumenteren, redeneren, tien, twintig dertig keer tot ik niet meer kan... Te irritant. Ik sta op. Ik kan geen hagedis houden, al is de kans dat hij echt is heel gering, in een kamer waar ik alleen en onrustig ben...

[+] *hagedis of nephagedis?*

De hagedis was gewoon een stuk verkreukelde krant. Ik haal het weg omdat ik weet dat hij weer zal verschijnen ondanks alles, ondanks mijn weten, ondanks het geleverd bewijs

Ik voel iets onaangenaams opkomen. Wat?

Heb een oude gouache van mij van de muur gehaald, omdat hij mij vandaag meesleept, ver van de muur waar hij hangt, mij meesleept zoals ik niet wil worden meegesleept, in een wervelende beweging die hij aangeeft, die ik nu in mezelf uitvoer en nadoe zonder dat ik er iets tegen kan doen.

Het woord 'werveling' dat net in me opkwam geeft er een nieuwe versnelling aan waar ik geen behoefte aan had, zorgt voor een plotse zwenking in zijn duizelingwekkende beweging

+Verdomme! Wanneer zal ik onthouden nooit een suggestief woord uit te spreken? (Hee! Vooraf weet je niet dat ze suggestief zijn...) Ik doe een lamp aan. Ik doe een tweede aan - een derde. Nog een. Ik kan geen licht meer toevoegen. De goed verlichte, duidelijke en echte meubels slagen er niet in tegenwicht te bieden aan de werveling waar ze niets mee te maken hebben, fysiek noch fysiologisch, essentiële werveling, metafysische werveling, de ergste die er is. Waar is hij? Het is onjuist om hem abstract te noemen, al is hij volmaakt ongrijpbaar voor de zintuigen en precies het tegenovergestelde van het concrete waar we aan gewend zijn. Hij is het *vleesgeworden woord*, hij is het *verwerkelijkte* woord en de aura van dat woord, en de betekenis ervan, en de aura van die betekenis en de hele sleep gevoelens die hij meevoert, de hele stoet, die *aanwezig is gemaakt*, ondergaan, in een uitsluitend geestelijke paniek, waarin het hart niet sneller of minder snel slaat, waarin het ademen niet zwaarder of gemakkelijker wordt. Veroordeling tot de werkelijkheid van een enkel woord.

+

*Hij is het*
*vleesgeworden woord*

*het woord*
*werveling*
*creëert de*
*werveling*

*het erge is*
*dat je het niet ziet,*
*maar weet dat het er is*

*louter*
*geestelijke*
*emotie*
*zonder uiterlijk*
*zonder hart*
*zonder buik*
*zonder transpiratie*

*ontlichaamde*
*emotie*

De droge blokken in de haard, die ploffen, die je hoort knallen als kogels op een napoleontisch slagveld, verhogen het gevoel van onwezenlijkheid, van buiten de tijd staan.

De lampen doen pijn aan mijn ogen, die hypergevoelig zijn geworden. Ik doe ze uit, op een na. Dat is nog erger. Dat is angstaanjagend. De lamp veroorzaakt zelfverlies. Hoe is het mogelijk? Een simpele lamp, die een zachte kegel licht rand zich verspreidt!

+Ik heb het. Op dit verschrikkelijke moment doet hij me denken aan de waanzin, blijkt hij het evenbeeld van de waanzin te zijn: een verlichte cirkel en de rest in het halfduister. Dat is het: de betoverde cirkel waar je niet meer uit kunt, waar iets alleen aan jezelf verschijnt, wat je van de rest afsnijdt. Dat is het, het touw om de nek, de hele wereld die het beseft behalve jij.

+*de lamp van de waanzin*

Zodra ik dat begrepen heb, doe ik de lamp uit, gooi ik de luiken, de gordijnen en het raam wijd open. Het buiten verschijnt. Er is dus nog een buiten! De bladeren van de bomen, de bladeren die niet mij zijn, die niet oneindig

zijn, die niet in werveling zijn, die rustig zijn. Levend maar rustig. En de lucht eromheen die langzaam is. Gered! (min of meer).[+]

[+]*de muil van de afgrond*

...

Ik heb net véricardine ingenomen. Lafheid, omdat het heus wel goed zou zijn gekomen. Dat weet je niet! en kijk nu eens, terwijl ik bezig ben me in mijn ogen te verontschuldigen en het innemen van een kalmeermiddel te rechtvaardigen door terug te denken aan mijn onbehagen van daarnet en[+] aan het gevoel dat me greep alsof ik aan de rand... en zelfs in de muil van de afgrond was geweest, kijk nu eens - het is niet te geloven - ogenblikkelijk (ongeneeslijke gek die ik ben) is de grendel van het woord geschoven, de[+] muil van de afgrond, ik ben er, ik ben erin gegaan. Ik heb me erin opgesloten, in de muil van de afgrond, die ik met mijn vergelijking in het leven heb geroepen. Ik ben er zelf ingekropen.

[+]*Ik val erin*

[+]*de grendel is van het woord geschoven*

Je moet het hebben meegemaakt om de snelheid waarmee het op gang komt, de flits, het verbijsterende automatisme, te kennen, het is alsof een architectonische blauwdruk *op slag* verandert in het gebouw dat wordt weergegeven, compleet en voltooid. ‘Er zij licht!’ en er was licht. Maar hier is het ‘licht’ zonder meer, zonder gebod, zonder verlangen, maar dat is genoeg. Bovendien is het licht hier ‘de afgrond’, de afgrond opent zich meteen en ik rol erin.

Alles is hier te verwerkelijken, alles neigt ernaar *object* te worden, *aanwezig* te zijn. Vaderland van het geloof. Het gevaar van mescaline is het geloof, het[+] onzinnige, onmiddellijke, totale geloof dat hij biedt, het geloof dat bezoekers zo verrast wanneer ze van de krankzinnigen horen ‘onvoorstelbaar hoeveel geloof ze aan hun absurditeiten hechten’, het geloof, maar dat is nu net[+] het minst problematische probleem. Wat lijkt na een ervaring met mescaline natuurlijker dan het geloof? De gekte is een onderdeel van het geloof. Hier is het woord afgrond onverbiddelijk. We kunnen niet meer afhaken. Net als de gek niet kan afhaken. Hoedt u voor het geloof.

[+]*Je kunt de oproep tot het geloof niet weerstaan*

[+]*lijdend aan de ziekte van het geloof*

Dan probeer ik een list. Ik ga allerlei verschillende foto's bekijken, willekeurig in de hoop dat een ervan, zoals me al zo vaak is overkomen, me zal boeien, me in zijn werkelijkheid zal doen geloven, en me zo zal bevrijden van de afgrond, die niet meer dan een geloof in de afgrond is, dat weet ik. Het lukt niet, het is als overgaan op een lager geloof. Het geloof door het woord, heb ik gemerkt, is altijd totaler, beter bestand tegen kritiek, verborgener en dieper dan het geloof via geschilderde of gefotografeerde beelden. Weidser ook. Van het geloof door het woord zijn alle onzichtbare, onaanvechtbare, ondoordringbare ongrijpbare, onweerlegbare verwoestingen, de verwoestingen van de innerlijke bijval, niet in te dammen.

Hoe onzichtbaarder het opgeroepene, des te gevaarlijker.

Ik heb net G... gebeld om contact op te nemen met iemand voor het geval

het misloopt.

Zodra ik had opgelegd, gingen honderden, duizenden zuigers op strotten zover het oog reikt omhoog en omlaag. Schitterend! Maar zuigers! Ondanks de bizarheid, de onverwachtheid, herken ik vrij snel het getransformeerde, gemescaliniseerde, bezeten, mechanisch en zichtbaar gemaakte [+]stotteren waarmee G... een van zijn ongeruste vragen vergezeld had doen gaan, waarschijnlijk enigszins geroerd omdat hij wist dat ik het moeilijk had. (Mescaline maakt een zuivere vergelijking, gezuiverd van elke tussenfase en ordening.) *a*... (waar je niet op terugkomt) roept *b*... op, dat heel anders is, en het is aan ons de overeenkomst te vinden.

[+]*de fabriek die stottert*

En dat was de oorsprong van die enorme fabriek in de open lucht met zuigers om gek van te worden, omhoog, omlaag, omhoog, omlaag, omhoog, omlaag! Dit verbijsterende en komische schouwspel, een industriële replica van het stotteren, een soort sciencefiction enscenering, leek ook (als dat iets te betekenen heeft) op een concert van explosies, waar je in plaats van het geluid de overeenkomstige 'beweging' zou hebben waargenomen.

Wie nooit mescaline heeft genomen, zal het geweld en de komische overdrijving en de razendsnelle stijl niet kennen. Maar omdat ik er genoeg van had (en er misschien niet om had gelachen, maar had gedacht dat ik de hele wereld aan het lachen zou brengen, als ik het kon laten zien) en uit schaamte[+] tegenover een vriend die altijd zo aardig tegen mij was, begon ik, om dit idiote doordraaien af te remmen, heel sterk aan een Boeddhakop te denken. Die verscheen inderdaad, weids als een veld, maar zonder enig kalmerend effect op de belachelijke explosiemanie die zich voortzette in zijn verheven gezicht, dat terstond uitbrak in honderden blaren die opkwamen, inzakten opkwamen, inzakten, opkwamen, opensprongen in kratertjes en pf pf pf pf deden op het heilige gezicht. De onrust was enorm en aanwezig, maar de trekken van de Grote Contemplatieve bleven onbewogen

[+]*kratertjes open in het onbewogen gezicht van de Boeddha*

Nu het bewijs is geleverd dat oproepen mogelijk is, wil ik vervolgens dieren oproepen, waar ik maar één keer in geslaagd ben en dan nog heel kort.

[+]Vandaag geweldig succes. Nauwelijks heb ik besloten om te proberen een viervoeter op te rapen, nog voordat ik mijn ziel erin had gelegd, of er verschijnt een viervoeter. Immens, de vier poten die hem op enorme hoogte plaatsen.

[+]*evocaties van dieren*

De verschijning is toneelmatig, niet echt natuurlijk. Eerder een illustratie van het woord. Mescaline doet nooit aan natuur. Dat kent hij niet. Hij is componist en technicus.

Vier poten, dat is nogal krap om een viervoeter te maken. Omdat ik het jammer vind niet minstens ook de staart te zien, verheft zich stante pede, uit het achterste van een gigantische, plotsklaps ontmaskerde aap in één keer een formidabele staart, waarvoor ik werkelijk terugdeins, zozeer lijkt

hij zich onder mijn neus te verheffen, onmiddellijk tegen mij gerichte staart die me als een potlood omver zou hebben gekegeld, als hij me had bereikt. Algehele animatie. Van alle kanten zoeven en flitsen onderdelen, voorwerpen, dierenledematen, in kinetische dronkenschap door het beeldvlak.

Toch heb ik weer blokken op het vuur moeten leggen. Een hels vuur, zeg ik nogal overdreven tegen mezelf over dit middelmatig vuur. Al voel ik intens de wringende, driftige vlammen, begerig naar zuurstof, die weldra dit vochtige en aardse hout zelf gloeiend van razernij en bijna extatische geestdrift[+] zullen maken. Maar het is scheppen dat ik wil. Laten we proberen vingers te zien.

[+]*extatisch vuur*

Ogenblikkelijk, op oproep, barsten overal vingers los, een oplaten van vingers[+], een opspatten van vingers, geschreeuw van vingers. Eureka! Deze keer heb ik het gevonden, is het me gelukt! Nog een poging, en nog een, nog een. Het wordt een sport, hoewel het altijd vermoeiend is een moederbeeld te planten, maar wanneer het me lukt, komen van alle kanten dochterbeelden aansnellen als een troep bavianen die je pinda's hebt toegeworpen.

[+]*het opwellen van vingers*

Als ik één wiel oproep, werkt dat er vijfhonderd op die van alle kanten, in alle soorten en maten te voorschijn komen, in een groep of alleen, en scheef, geeft niet hoe, maar haastig, heel haastig, in volle vaart voorbijschietend.

Toen ik tanden dacht, was het onmiddellijk zo'n toestroom dat ze niet wisten (ik niet wist) waar we ze moesten laten, ongelijke, onregelmatige tanden, in monden die barstensvol zaten, waar ze meerdere rijen vormden, ontelbaar en ingewikkelder dan in de overdadigste gebitten van zeewolven of zeeduivels, monden of bekken zo vol tanden dat ze niet meer dicht konden.

...

Ik begin dat alles te mijden. Ik heb honger, al zesendertig uur nuchter. Op[+] dat moment (bij dat plotselinge inzicht) zie ik me (innerlijk, zeer sterk visioen) zie ik me, in niet veel meer dan een seconde, *een restaurant binnengaan, gaan zitten, bediend worden, afrekenen, opstaan en weggaan*. Het is ongelooflijk! En de maaltijd? zal men zeggen. Dat vraag ik me ook af, maar veel later, een maaltijd met alles erop en eraan, behalve het nuttigen, desalniettemin[+] compleet, vakkundig bereid, en waarvan ik eerlijk gezegd niet direct zag wat er aan ontbroken had! Ach, die versnelling! Vijf bedrijven in één klap. Soort turbo-avontuur dat me al bij al bevredigde. Zuiver mescalinische vertoning.

[+]*resumé van handelingen*

[+]*turbotraject flitsmaaltijd*

Flitsweergave van een reeks handelingen. Ongewilde karikatuur van onze gebruikelijke handelingen en aanzetten tot handelingen, handelingen die tot andere handelingen leiden, na een bepaald traject met handelingen (wat

gedrag wordt genoemd) waarin je niets terugvindt van de voldoening waarvoor deze keten van handelingen werd bedacht. Verdwenen. Het beuzelige denken van ambitieuze, zelfvoldane etc. mensen, bestaat vaak uit dat soort [+]ketens van handelingen. Maar zorgelijkheid is *altijd op* die manier samengesteld. Zorgelijkheid (ziekte van de 20ste eeuw) is de onophoudelijk herhaalde voorstelling van een reeks handelingen die uitgevoerd moet worden, *zonder enige vreugde*.

*[+]reeks handelingen*

Even later, als ik denk aan G...'s belofte om terug te bellen en te vragen hoe [+]het met me is, en in afwachting daarvan, zie ik (stel ik me voor) in een innerlijk visioen dat hij kijkt hoe laat het is, de telefoon grijpt met een onnavolgbaar bruusk, elektriserend gebaar, een gebaar om schalen en borden weg te maaien van de tafel waaraan hij beledigd zou zijn, een gebaar, een geestdrift waarmee je een muur intrapt, zie ik hem het toestel pakken, [+]de hoorn optillen en .. neerleggen - het is voorbij. Er is geen sprake meer van. Flitstelefoontje.

*[+]gereconstrueerd in gespierde verbeelding*

*[+]flits telefoon*

Wat het praten betreft (de handeling waar het om ging), dat is weggelaten. Net als de voorgaande, het eten. Toch de handeling waarvoor alle andere handelingen zijn verricht. Overigens ook onvolledig. Merkwaardig. Alsof je je zo van alle zorgen over een onderwerp verlost. Misschien een serie *zenuwontladingen* in de spieren, die door de verbeelding wordt gevisualiseerd, of het omgekeerde, of allebei?

[+]Mescaline verzet zich van nature tegen uitweiding. De beelden zijn schematisch, kinetisch, *vereenvoudigd*. De handelingen, de situaties, de aaneenschakelingen van handelingen zijn *vereenvoudigd, superkort*. Alles wat gedaan wordt is *samengevat. Samenvattingen van een situatie. Samenvattingen van handelingen. Samenvattingen van reflexen*.

*[+]chematisch vereenvoudigd beeld*

[+]Vereenvoudigingsprocédé: wat de redelijke, bij uitstek intelligente handeling is.

*[+]samengevatte situatie*

...

In een (innerlijk) visioen, zie ik een tapijtverkoper een tapijt uitschudden. Het tapijt golft, een tapijt zonder einde. Ik zie de schedel van de tapijtverkoper[+] golven boven het tapijt dat zijn handen ontrollen, schedel die golft, golft, zoals een rol dun papier dat wordt uitgerold zou golven, schedel die golft, tapijt dat golft. De handen die het golvende tapijt vasthouden zie ik langer worden, langer worden, langer worden, golven, golven, onder zijn verbouwereerde gezicht dat op zijn beurt golft, dat golft, dat golft, met heel dat samenstel dat golft, en het is me niet ontgaan dat het mijn golvingen zijn die ze allemaal golven, het tapijt, de verkoper, de schedel, het gezicht, oneindige golvingen die ik niet tot bedaren weet te brengen en die, onder andere, daar plaatsvinden, overduidelijk, op zo'n manier dat ik ze zie en niet kan negeren.

*[+]zwalpende schedel van de golvende tapijtverkoper*

Van tijd tot tijd treedt er versnelling op, alsof windvlagen hen steeds sneller opzweepten op het innerlijke zeil dat in mij gespannen is, en zakken vormen weg in een zanderige grond die hen moeiteloos opslokt, hoewel de tapijtverkoper, die nog steeds niet aan het eind van zijn tapijt is gekomen, doorgaat met afrollen, afrollen, te midden van tapijtverkopers die overal vandaan zijn gekomen met hun tapijten die ze afrollen, die ze afrollen, die ze afrollen.

Ik zet de radio aan om muziek te horen. Zonder een greintje zin. Ik dwing me. Het is duidelijk een dag waarop ik me inspan.

Onmiddellijk hindert hij me, legt hij zich op grove wijze over de stille muziek die in mij huist en die niet minder welluidend, niet minder symfonisch en veel verrassender is dan zijn klankzuster.

Ergerlijk, die indruk van overdekking. De pogingen van de componist lijken me ongelooflijk knullig. Zelfde resultaat met diverse muziekwerken uit verschillende perioden. Ze laten alleen een klankmassa toe, een fluctuerende, langzame, uiterst langzame pas op de plaats, soort van muzikaal vat.

De indruk dichtbij, te dichtbij een dikke snorrende kater te zijn.

Melodieën nu. God! Wat zijn ze langzaam, zelfs de snelste. Het verschil tussen de snelste en de langzaamste is zo gering vergeleken met ‘mijn’ snelheden.

Muzikaal moeras, waar geen enkele echt uitspringt. Soort gedempte massage - en tegelijkertijd dat ergerlijke geluidsplafond boven je.

Geen enkel plezier. De mescaline is in alles tegen uitweiden, tegen proeven, tegen genieten.

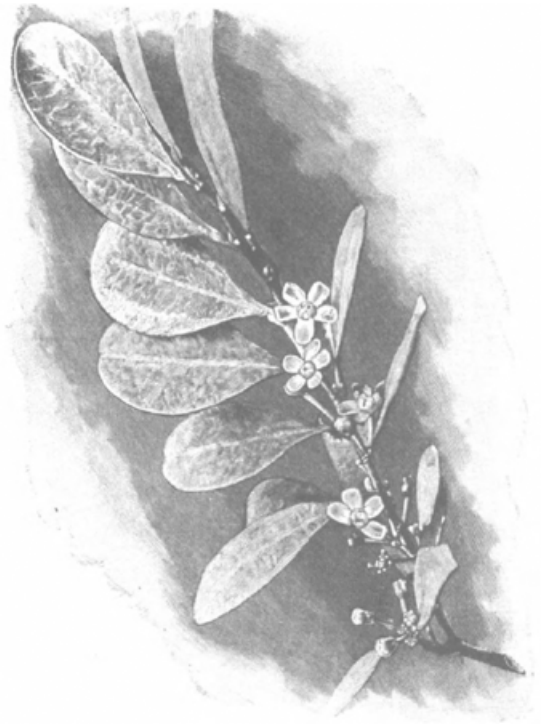
De enige vorm die ik verdraag zijn een paar ritmes. Het ritme is open, daar ligt geen fluweel of dak over.

Je kunt er iets anders over leggen, een melodie, woorden, of een geestesgesteldheid. Dan heb je iets te doen.

Zelfs zo geef ik het weldra op. Het beste ritme staat me tegen. Behalve een ritme dat ik zelf bedenk, voor mij, om me te vertragen. Het lukt me, het lukt me meermalen:

Mescaline zeker bijna uitgewerkt.

De teksten van Michaux zijn overgenomen uit de onlangs bij uitgeverij Sea Urchin Editions verschenen bundel *Beroofd door de ruimte* (ISBN 9075342144). De vertaling is van Martine Vosmaer en Ben Schot. Voor meer informatie:
Sea Urchin Editions
Postbus 25212
3001 HE Rotterdam
www.sea-urchin.net



cocaineplant

## M. Agejev
## *Cocaïne*

**I**k leefde namelijk, totdat ik voor het eerst met cocaïne in aanraking kwam, in de veronderstelling dat geluk één geheel is, terwijl in feite ieder menselijk geluk een ingenieuze samensmelting is van twee elementen: 1) het lichamelijk gevoel van geluk, 2) de uitwendige gebeurtenis die de prikkel vormt tot dat gevoel.

En pas toen ik voor het eerst cocaïne probeerde kreeg ik het door. Ik zag helder in dat de uitwendige gebeurtenis waarvan ik droomde, voor de verwezenlijking waarvan ik werkte, waarvoor ik mijn leven verspilde, en die ik uiteindelijk misschien nooit zou bereiken, voor mij slechts nodig was voor zover ze, zich weerspiegelend in mijn bewustzijn, in mij een gevoel van geluk zou veroorzaken. En als een heel klein snufje cocaïne, zoals ik had ervaren, in mijn lichaam ogenblikkelijk dat gevoel van geluk in werking zette, en dat met een kracht die ik tot dan toe nog nooit had gekend, viel de noodzaak van welke gebeurtenis dan ook vanzelf weg, en hadden derhalve het werk, de inspanning en de tijd die je voor de verwezenlijking ervan moest aanwenden, geen enkele zin meer.

Waar het voor mij op aankwam was dat vermogen van cocaïne om een lichamelijke gewaarwording van geluk te verschaffen, psychisch onafhankelijk van de uitwendige gebeurtenissen. Zelfs al had de weerspiegeling van de gebeurtenissen moeten leiden tot neerslachtigheid, wanhoop en ellende, juist dat vermogen van cocaïne bezat de verschrikkelijke aantrekkingskracht waartegen strijd en verzet voor mij niet alleen onmogelijk was, ik wilde het zelfs niet.

In één enkel geval had ik tegen de cocaïne kunnen vechten en er weerstand tegen kunnen bieden. Als bij mij een geluksgevoel minder zou zijn bepaald door de verwezenlijking van de uitwendige gebeurtenis dan door het werk, de moeite, de inspanningen die ik had moeten leveren om er te komen. Maar dat kende ik in mijn leven niet.

Als het stil was geworden in huis, de groene lamp op de tafel brandde en het achter het raam donker was, kwamen deze gedachten met aanhoudende hardnekkigheid in mij op en zij hadden een even verwoestende invloed op mijn levenswil als mijn lichaam werd verwoest door dat witte, bittere gif dat in zorgvuldig dichtgevouwen papiertjes op de divan lag en opgewonden trilde in mijn hoofd.

Een zaal vol boljaren, stoelen, imposant vanwege hun bovennatuurlijke

hoge rugleuning, een laag en gewelfd plafond, en overal een soort naargeestige zwaarte. De genodigden verzamelden zich, allen zeer plechtig gekleed, en gingen zitten rond de met rood fluweel gedekte tafel, waarop een gouden schaal met een ongeplukte zwaan stond. Naast mij had Sonja plaats genomen en ik wist dat we ons huwelijk vierden. Ofschoon de vrouw die naast mij zat in geen enkel opzicht aan Sonja deed denken, wist ik toch dat zij het was.

Plotseling, toen iedereen zat en ik me nog verbijsterd afvroeg hoe we die zwaan, die niet was geplukt, zouden aansnijden en eten, kwam mijn moeder de zaal in. Ze droeg een versleten jurk en pantoffels. Haar witte hoofdje trilde, haar gezicht was geel en uitgeteerd, haar ogen, waarin het gebrek aan slaap te lezen stond, dwaalden op een onaangename manier rond en zochten mij. Ze liep recht op me af, en toen ze me tenslotte uit de verte zag en haar troebele ogen angstaanjagend en vreugdevol werden, beduidde ik haar dat ze niet dichterbij moest komen, dat het gênant voor me zou zijn om hier met haar contact te hebben, en ze begreep het. Klein, verdord, met een zielige glimlach, ging ze schuin aan tafel zitten. Onderwijl hadden de lakeien, in rood livrei en met witte handschoenen aan, de zwaan weggehaald; sommigen legden tafelgerei neer, anderen kwamen met gegarneerde schotels. Toen de lakei die de genodigden langs ging bij mijn moeder kwam, hield hij haar de schotel voor, maar daarna zag hij haar kleding en wilde doorlopen. Mijn moeder had echter de opscheplepel al gepakt en begon haar bord te vullen. Ik was versteend - als de andere genodigden nu eens de blik op haar lieten vallen... Intussen ging mijn moeder door met het vullen van het bord, de lakei trok een verbijsterd gezicht, wat mijn kwelling nog vergrootte, en toen op het bord van mijn moeder het eten flink opgetast lag, nam hij de schaal brutaal mee, de opscheplepel bij haar achterlatend.

Mijn moeder draaide zich om, ofwel omdat ze de lepel op de schaal terug wilde leggen, ofwel omdat ze nog een keer wilde opscheppen, maar ze zag dat er geen schaal meer was en begon met behulp van diezelfde opscheplepel te eten. Alles aan haar begon eensklaps vies te veranderen. Ze ging overmatig slikken, vlug, schrokkerig. Haar ogen dwaalden onaangenaam rond, haar spitse oudevrouwenkin fladderde naar boven en naar beneden, de rimpels in haar voorhoofd werden vochtig, en ze was ineens anders, gulzig, lichtelijk afstotend. Terwijl ze gretig het eten opslokte herhaalde ze steeds met een boosaardig plezier: ‘Ah, wat smaakt dat koed! Ah, wat smaakt dat koed!’ En ik kreeg jegens mijn moeder een nieuw gevoel. Ik voelde ineens dat ze levend was, dat ze van vlees en bloed was. Ik voelde ineens dat haar liefde voor mij slechts een klein onderdeel van haar gevoelens was, dat ze behalve die liefde ook, zoals ieder menselijk wezen, een darmkanaal had, slagaders, bloed en geslachtsorganen, en dat mijn moeder van haar eigen lichaam veel meer

hield, en ook niet anders kon, dan van mij. Op dat moment voelde ik zo'n somberheid, zo'n eenzaamheid op me drukken dat ik zin had om te kreunen.

Intussen begon mijn moeder, die alles wat op haar bord lag had opgegeten, met haar stoel te schuiven. Ofschoon er geen woord werd gezegd, begreep iedereen onmiddellijk dat ze diarree had en naar buiten moest. De lakei nodigde haar met zijn witgehandschoende hand uit om door de deur te vertrekken, met een glimlach die duidelijk maakte dat zijn respect voor dat zielige oudje niet voldoende was om ernstig te blijven, maar dat zijn eigen waardigheid te groot was om het zich te kunnen veroorloven in lachen uit te barsten. Mijn moeder kwam overeind, moeizaam op de tafel steunend. Op dat moment had iedereen haar al opgemerkt en het op een lachen gezet. Ze lachten allemaal. De genodigden, de lakeien, Sonja, allemaal lachten ze, en met een kwellende minachting jegens mezelf lachte ik ook. Mijn moeder moest langs die tafel, langs die monden en ogen die wreed lachten, en langs mij die eveneens lachte en door dat lachen een vreemde voor haar werd. En ze liep langs. Klein, gebogen, bevend, liep ze langs, eveneens glimlachend, maar deerniswekkend, nederig glimlachend, alsof ze zich verontschuldigde voor de zwakheid van haar oude machteloze lichaam.

Toen mijn moeder was weggegaan kwam men tot bedaren. De lakeien glimlachten nog, Sonja lachte, en in de echo van wat zich had afgespeeld kwam een voorgevoel van wat er zou gaan gebeuren. Daar hoor ik vlak bij de deur een militaire wacht plaats nemen, met geweren, een bajonet op de loop. Voorbij de wacht, achteraan, bevindt zich mijn moeder.

Ze wil erdoor, ze wil naar me toe, maar men laat haar niet binnen. ‘Mijn jongen, mijn Vadja, mijn zoon,’ herhaalt ze steeds, en ze wil erdoor. Ik kijk, mijn ogen ontmoeten de ogen van mijn moeder, onze blikken kruisen elkaar liefdevol, roepen elkaar, en mijn moeder loopt naar me toe. Maar reeds springt er een wacht toe met zijn geweer, en de bajonet dringt schitterend zacht in de buik van mijn moeder. ‘Mijn jongen, Vadja, mijn zoon’ zegt ze en glimlacht. En in die glimlach ligt alles: dat ze weet dat men haar op mijn bevel niet naar mij toe heeft laten komen, en dat ze bezig is te sterven, en dat ze niet boos op mij is, dat ze me begrijpt, dat ze begrijpt dat je niet kunt houden van iemand als zij.

Meer kon ik niet verdragen. Ik rukte me met mijn allerlaatste krachten los, in mijzelf begon iets onaangenaam te kronkelen, en ik werd wakker. Ik lag helemaal aangekleed op de divan. Op tafel brandde de lamp, onder een groene kap.

*M. Agejev, pseudoniem van Mark Lazarevitsj Levi (1898-1973)*

Uit: M. Agejev, *Een flirt met cocaïne*. Vertaling Jeanne Holierhoek, Spectrum, 1984

**Jan van Aken**

## *Waren de goden alkaloiden?*

**R**eligieuze visioenen teisteren de mensheid sinds het begin der tijden. In de middeleeuwen en vroegmoderne tijd hoefde men niet lang te zoeken naar verklaringen, dat sprak immers vanzelf. Of het nu brandende braamstruiken waren, gevederde boodschappers dan wel innerlijke stemmen; niemand twijfelde eraan of het was de enkel- of meervoudige god die zich hoogstpersoonlijk manifesteerde ten overstaan van de gelukkige uitverkorene. Dit geschiedde niet altijd zonder inspanning: vaak moest de godheid worden aangemoedigd. Maar uiteindelijk wist de volhardende gelovige door gebedsmeditaties, sensorische deprivatie, flagellatie of andersoortige versterving van het vlees altijd wel een lichtstraaltje op te vangen.

Dat is wel eens anders gewest. Eens was het gebruik van *entheogene* stoffen, middelen die behulpzaam zijn bij het vinden van de god in jezelf, vast onderdeel van de religieuze ervaring.

In het westerse christendom gebruikte men geen entheogene middelen; zelfs de miswijn heeft er een rituele functie en wordt in de liturgie niet in roesverwekkende hoeveelheden toegepast. Als er in het Christendom al een Dionysisch element aanwezig is, dan zit het 'm niet dáárin. Ondertussen overleefden in volksverhalen de halfbewuste herinneringen aan heidens druggebruik; verhalen over heksen, die hun naakte lichamen insmeerden met magische, uit paddestoelen gemaakte zalf, waardoor zij in staat waren om nachtelijke luchtreizen te maken, of ontmoetingen te hebben met duivels en demonen.

Inmiddels weten wij dat vele godsdiensten in heden en verleden psychedelische middelen gebruikten om in contact te komen met een godheid. Bij de mysteriën in het Griekse Eleusis, het belangrijkste cultuscentrum van de oudheid, dronken de hiërofanten en nieuw-ingewijden een drank die naar alle waarschijnlijkheid was bereid met deze *claviceps purpurea*, een schimmel die bij ons moederkoorn heet, of met *amanita muscaria*, bij ons bekend als de vliegenzwam. De Scythen en Armeniërs brandden grote hoeveelheid hasj op hun vuren, en ook in Delphi lieten de priesteressen van het Apollo-orakel zich waarschijnlijk bedwelmen door de rook van cannabis. Opium was al in archaïsche tijden bekend en populair.

Maar het grootste en oudste mysterie kwam tot ons uit de vedische cultuur, die in het tweede millennium voor Christus bloeide in de Indus-vallei. Het is het raadsel van de identiteit van de heilige Soma. Wij kennen de *soma* uit

de geschriften van de ‘vedische’ Indo-ariërs, een volk dat aan de dageraad van onze geschiedenis stond. Soma, het persen en het drinken ervan vormde een belangrijk onderdeel van het vedische ritueel, maar om welke plant het precies ging is niet duidelijk. Ergens aan het einde van het tweede millennium voor Christus ging namelijk het geheim van de oorspronkelijke soma-plant verloren. De erediensten hielden niet op, maar voor de goddelijke soma gebruikte men nu substituten.

Aanwijzingen zijn er genoeg: soma is een plant, met vlezige stengels, maar zonder bloemen of blaadjes. Het kan worden gedroogd en na toevoeging van water zwelt het weer op; na persing [de stam van het woord *soma* komt van het Sankriet *su* = *persen*] levert het een goudkleurig sap op. Soma wordt vaak geassocieerd met vuur; het groeit hoog in de bergen, maar voor de laatvedische mens was de aanvoer bijna of volledig afgesneden. Waarschijnlijk heeft men hierdoor langzaamaan steeds vaker zijn toevlucht moeten nemen tot substituten, tot er niets anders meer over was.

Het traditionele verhaal van soma begint 4000 tot 3500 jaar geleden, als een nomadisch volk dat zichzelf Arya noemt vanuit het westen India binnenvalt en zich vestigt in de Indusvallei. Een verwante groep, die het Iraanse plateau bezet, kunnen we beschouwen als de voorouders van de Iraniërs. Ook zij gebruikten de somaplant; bij hen heette het *hom* of *haoma*. Beide groepen vormen de Indo-iraanse afsplitsing van de volkeren die het Indo-europees als gemeenschappelijke taal hadden. Het oorspronkelijke thuisland van deze Indo-europeanen is nog altijd niet met zekerheid bekend; Noord- of Centraal Europa, Anatolië, het gebied ten noorden van de Kaspische en Zwarte Zee, Griekenland en Klein-Azie, of combinaties van deze gebieden; het zijn allemaal mogelijkheden; een ding is zeker, de migraties moeten millennia eerder in gang zijn gezet en voltrokken zich in golven, en in verschillende richtingen. De migratietheorieën zijn voornamelijk gebaseerd op linguïstische bewijsvoering.

De nieuwkomers beschikten over een superieure krijgstechniek, zij hadden paarden en snelle lichte strijdwagens, waarmee ze de plaatselijke bevolking spoedig wisten te onderwerpen. Zo ontstaat rond 1500 voor Christus in de Indus-vallei een cultuur, die genoemd is naar de veda's, de in het Sanskriet geschreven teksten die behoren tot de oudste in het Indo-europese taalgebied. Deze hymnen die tussen 1000 en 600 voor Christus voor het eerst worden verzameld en geboekstaafd, gaan terug op een zeer lange orale traditie. De oudste veda, de zogenaamde *Rgveda*, is een verzameling van 1028 hymnen die gericht zijn aan goden als Agni, Indra en Varuna. De meeste goden uit het vedische pantheon waren met de Arya meegekomen. Eén van hen, Soma is niet alleen een god, maar ook een plant waarvan het sap door

de priesters (en door de goden zelf) gedronken werd.

Er lijkt geen twijfel over te bestaan dat de oorspronkelijke soma een roesverwekker was, vergelijkbaar met alcohol. Van meet af aan heeft men parallellen proberen te vinden bij de klassieken, immers, zij waren, naast de bijbel, het enige referentiekader van de toenmalige wetenschap. Toen in de achttiende eeuw, de oud-Perzische Avesta en de eerste Veda's in vertalingen begonnen te verschijnen, was er bij taalkundigen al een consensus ontstaan dat de Indo-europese volkeren ooit één gemeenschappelijke taal hadden gesproken.

In 1771 verscheen een vertaling van de Avesta, het heilige boek van de volgelingen van Zoroaster. In de Avesta kon de Europese lezer voor het eerst kennismaken met het verschijnsel *haoma*, een plant die na uitpersing een drank oplevert die, ‘als enige van alle dranken niet afkeurenswaardig is’. Dertien jaar later verscheen de eerste vertaling van een werk in het Sanskriet, de *Bhaghavad-gita*, en hierin werd de Indiase tegenhanger van deze plant genoemd: *som*, of *soma*, het voedsel van de goden. Direct al probeerde men deze planten te identificeren aan de hand van de bekende teksten uit de oudheid. Zo leek het door Plutarchus genoemde *omomi* een goede kandidaat, en ook het toverkruid *molu* dat Odysseus beschermde tegen betoveringen. Echter, Plutarchus had het over kardamom. Wat betreft het homerische *molu*[1], waarschijnlijk verwant aan het Sankriet *mulam* [*wortel*], dit is het Griekse woord voor mandragora (later ook knoflook). Dan is er nog Helenas ‘leed- en toornstillend kruid dat alle verdriet doet vergeten’[2]. Dit uit Egypte afkomstige, en verder naamloze *pharmakon* is het resultaat van een vermenging van verschillende stoffen. Gezien het effect lijkt het meer op een opiumcocktail.

Megasthenes, die een *Indika* schreef, over zijn jarenlange verblijf in India, rept niet van soma, hij weet slechts te melden dat de Perzen wijn alleen gebruiken bij rituele plechtigheden. Ktesias de Knydiër, die in de vijfde eeuw voor Christus een aantal jaren aan het Perzische hof woonde, schreef naast een grote, maar verloren gegane Perzische geschiedenis, zijn eigen *Indika*. Niets in de nagelaten fragmenten wijst op psychotrope middelen in de liturgieën. De schrijvers die na hen India behandelden, schreven voornamelijk de teksten van hun voorgangers over. In werkelijkheid worden soma noch haoma bij de klassieke schrijvers genoemd. Toen de Grieken tijdens de veldtocht van Alexander voor het eerst in contact kwamen met India, was het geheim van soma al eeuwen verloren.

Europa was geïntrigeerd door soma, en velen mengden zich in het wetenschappelijk debat over de identiteit. Elke plant die in aanmerking kwam had

1. Homerus, *Odyssee*, X, 305
2. Homerus, *Odyssee*, IV, 221 vertaling H.J. de Roy van Zuydewijn

zijn eigen groep voorstanders: Ephedra, Sacrostemma Brevistigma en Periploca, honingmede werd genoemd, bier en zelfs rabarber. In de jaren tachtig van de negentiende eeuw opperde een Russische onderzoeker, Ovsianiko-Kulikovskij, voor het eerst de mogelijkheid dat het om een narcoticum zou gaan. In 1859 ontdekte Adalbert Kuhn[3] een parallel met de Germaanse mythologie: de onsterfelijkheidsdrank *mede*, die aan mensen en goden ook de dichtersgave kan bezorgen. Soma wordt in de Rgveda soms ook *mádhu* genoemd. Deze mede is gebrouwen van het bloed van *Kvasir*, een wijze (half)god, die een soort intermediair was tussen de Aesir en Vanir. Uiteindelijk wordt dit bloed gestolen door Odin; in de gedaante van een adelaar voert hij het met zich mee naar Walhalla.

Aan Soma ('...hij is een wijze, een ziener, en geïnspireerd door poëzie'[4]) is een soortgelijk verhaal verbonden: de god Indra, gezeten op een adelaar, steelt het uit de hemel. Hij drinkt soma, verslaat demonenlegers, en geeft het 'vurige sap' tenslotte aan Manu, de vedische Noach, die de zondvloed overleefde en daardoor de stamvader van het menselijke ras werd. In andere overleveringen heet deze 'vuurdief' overigens Matariçvan, een half-goddelijk wezen.

In de Griekse mythen zien we ook de motieven van de adelaar en de diefstal van het goddelijk elixir terugkeren. Tantalus, die het voedsel der goden serveert aan stervelingen. Overigens was Zeus met dit voedsel, ambrosia (het Sanskriet equivalent *a-mrta* betekent onsterfelijkheid) en nektar, grootgebracht. Duiven brachten hem overdag ambrosia en bij nacht haalde een adelaar de drank der onsterfelijken uit een bron en bracht het de goddelijke baby op zijn Kretenzische berg. De bekendste van de vuurdieven is de titaan Prometheus die het hemelvuur steelt (de adelaar is in dit geval de voltrekker van de straf).

In 1938 deed Albert Hofmann onderzoek naar lyserginezuur, een component van de beruchte schimmel *claviceps purpurea*, die op de moederkoorn groeit. Dit leidde tot de synthetisering van LSD-25. Pas vijf jaar later ondervond Hofmann bij toeval de geweldige psychedelische effecten van deze stof. De verspreiding en popularisering van LSD en andere hallucinogenen, waarvan vele gewoon in de natuur voorkomen, maakten dat men links ging leggen met sommige, voordien niet-begrepen feiten uit de geschiedenis.

Enkele decennia voor deze ontdekking waren de eigenschappen van mescaline al bekend geworden, nu begon men te ontdekken dat hallucinogene middelen nog altijd een grote rol spelen in de religies van sommige Zuid-Amerikaanse indianenvolkeren en bij sjamanistische culturen aan de periferie van de westerse wereld.

3. Kuhn, Adalbert, Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks: ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie der Indogetmanen, Berlin 1859
4. Rigveda - mandala 8, hymne 79

Toen de dichter Robert Graves, in de jaren vijftig de identiteit van het Griekse ambrozijn en nektar probeerde te achterhalen, ontdekte hij aan de hand van bij enkele schrijvers overgeleverde recepten, dat de beginletters van de ingrediënten in beide gevallen vormen van het woord *mukès* opleverden, oud-Grieks voor paddestoel.[5.] Zijn aandacht was getrokken door het zeer algemene ingrediënt *fruit* en het vanzelfsprekende, dus overbodige noemen van *water*; het leek of sommige woorden erbij waren gesleept om maar aan de juiste letters te komen.

Graves was ook geïntrigeerd door de totale afwezigheid van woorden voor de paddestoel in de vóór-Hellenistische Griekse literatuur. Hij vermoedde dat de paddestoel wel eens zwaar taboe kon zijn geweest in de oudheid. Oók de ingrediënten van het door Demeter te Eleusis gedronken *kukeon* vormden een archaïsche vorm van het woord *mukès*, en we zagen al dat de handelingen bij de Eleusische mysteriën onder absolute geheimhouding geschiedden. Afbeeldingen van paddestoelen zijn overigens wél bekend; op een basreliëf uit de 5e eeuw voor Christus in het Louvre is te zien hoe Demeter en haar dochter Persephone paddestoelen eten. Mocht het onzegbare wel zichtbaar worden gemaakt?

Graves stond in nauw contact met het New-Yorkse echtpaar Wasson, dat in 1958 een lijvig boek publiceerde over hun jarenlange onderzoek naar hallucinogene paddestoelen.[6.] Met hen had hij vaak de paddestoelenangst besproken, zoals die bestaat bij vele volkeren, en die misschien een overblijfsel is van een archaïsche taboe. Een korte inventarisatie in het Nederlands levert meteen al een tiental paddestoelnamen op die te maken hebben met duivels of heksen. Deze mycofobie wordt er van jongs af aan in gehamerd, en de grootste boosdoener is altijd de vliegenzwam. Was het eten hiervan ooit voorbehouden aan de priesterkaste?

Bij bepaalde Siberische volkeren wordt de vliegenzwam ook nu nog gebruikt als entheogeen middel; ook sommige Fins-Oegrische volkeren herinneren zich nog de tijd dat zij paddestoelen als sacrament tot zich namen. Van de *berserkers*, de bijna onkwetsbare krijgers van het middeleeuwse Noorwegen, is altijd aangenomen dat zij zichzelf - het klinkt niet als een entheogene toepassing - met vliegenzwamextracten tot razernij brachten - totdat de regering van het vers gekerstende Noorwegen in 1015 een ‘wet op het berserken’ aannam, de eerste anti-drugswet in de geschiedenis!

In 1969 kwamen de Wassons met een ethno-mycologische studie die ditmaal geheel was gewijd aan Soma.[7.] Inmiddels waren er al meer dan 140 verschillende theorieën. Wasson vermoedde dat de discussie die al bijna anderhalve eeuw gaande was, zich vooral bezig hield met teksten uit de na-vedi-

5. Graves, Roberr, ‘What food the Centaurs ate’ in: *Steps*, 1958
6. Wasson, R. Gordon, *Les Champignons Hallucinogènes du Mexique*. Études Ethnologiques, Taxinomiques, Biologiques, Physiologiques et Chimiques, 1958. Dit boek vetscheen nooit in het Engels!
7. Wasson, R. Gordon, *SOMA, Divine Mushroom of Immortality*

sche periode, en dus betrekking had op de substituten die in latere perioden op verschillende plekken voor soma waren gekozen. Hij had de oude veda's zelf weer als uitgangspunt genomen en na uitputtende analyse van de beschreven kenmerken, de epitheta en metaforen die soma altijd vergezelden, en door speculaties over de klimatologische en botanische gesteldheid van het gebied waarvan men aannam dat de Indo-europeanen er vandaan kwamen, kwam hij tot de conclusie dat ook de oorspronkelijke soma niets anders kon zijn geweest dan de vliegenzwam.

Wasson heeft veel kritiek gekregen, toch heeft hij nog steeds aanhangers. De co-auteur van zijn *Soma, the divine mushroom of immortality*, Wendy Doniger O'Flaherty, is later teruggekomen van de Wasson-theorie. Zij is in de loop van haar jarenlange onderzoekingen steeds meer tot de conclusie gekomen dat de vele surrogaten uiteindelijk teruggaan op een oorspronkelijk soma dat alleen bestond in de hoofden van de priesters.[8.]

Wasson laat zien dat soma vaak met vuur wordt geassocieerd. Het is ook de geliefde drank van de dondergod Indra en van Agni, god van het vuur. Nu wordt van oudsher de paddestoel geassocieerd met onweer. Als plant zonder zaad, die vaak na zware onweersbuien opschoot, en dat dan nog in één nacht, leek de paddestoel bij oude volkeren door de bliksem zelf te zijn verwekt. In verschillende talen hangt het woord paddestoel ook samen met onweer, gedonder en gerommel.

Nu zagen wij al dat Prometheus de goden het hemelvuur ontstal. Hij brak een kooltje vuur van Zeus' zonnewagen, verborg die in de holle stengel van een reuzenvenkel en schonk het aan de mensheid. Ik heb het nergens kunnen vinden, maar het lijkt mij aannemelijk dat de Titaan het vuur op de eerste plaats aan zijn zoon gegeven zou hebben. En de zoon van Prometheus is Deukalion, die volgens de Griekse mythologie de overlever is van de zondvloed, en daarmee de vader van het mensenras.

De beheersing van het vuur is één van de grootste ontdekkingen uit de geschiedenis. De gebruikelijke manier om vuur te maken is het draaien van een houten stok op een plankje met een uitholling. De stok draait door een touwtje dat, strakgespannen op een kleine boog, één slag om de stok wordt geslagen en heen en weer bewogen. Deze vuurstok heet in het vedisch Sanskriet *pramântha*. Het werkwoord dat hierbij hoort en dat samenhangt met het Griekse *manthano* [*leren*] en *manteuomai* [*voorspellen*] betekent ‘afscheuren’, ‘snaaien’ en heeft een betekenis ‘zich vreemde kennis eigen maken’. Het is deze vuurroof van Agni, die *pramâtha* wordt genoemd; *Pramâthyus* is dan ‘hij die graag rooft’. De stap naar de naam Prometheus, de vuurdief, maar ook de brenger van kennis, is dan snel gezet.

8. Doniger, Wendy ‘“Somatic” Memories of R. Gordon Wasson’, in *The Sacred Mushroom Seeker*, Tributes to R.

Naast vuur, wordt de paddestoel sterk geassocieerd met runderen. Nu is er in sommige talen een duidelijke verwantschap tussen de woorden voor ‘loeien’, ‘brullen van stieren’ en paddestoel. Het verband is duidelijk voor iedereen die wel eens op zoek is gegaan naar paddo's, het is een coprofiele soort, en groeit voornamelijk in koeienvlaaien. Maar dan hebben we het niet meer over de vliegenzwam, maar over de *stropharia cubensis*, ook bekend als ‘kaalkopje’ of psilocybine. De vliegenzwam groeit namelijk in mycorrhizaïsche relatie met dennen, beuken en berken. Het feit dat deze bomen en dus ook de vliegenzwam alleen in gematigde streken (of hoog in de bergen!) voorkomen, is een argument vóór de vliegenzwam, het was namelijk voor de bewoners van de Indus-delta niet meer beschikbaar; daarentegen is stropharia overal te vinden waar de koe schijt.

Het effect van vliegenzwam is erg wisselvallig. Het varieert met soort, plaats, maand van oogsten. Het geeft in het eerste stadium misselijkheid, huiveringen en klappertanden; dan volgen komt opwinding, energie, slapeloosheid, en soms prettige hallucinaties. Stropharia is veel duidelijker een sterk hallucinogeen.

Overigens hangt Wassons geografische argument sterk samen met de Arische Invasie Theorie. En juist die theorie ligt de afgelopen decennia steeds meer onder vuur. Er zijn veel aanwijzingen dat de vedische cultuur niet alleen veel ouder is dan men tot dusver heeft aangenomen, maar ook dat de migratie eens omgekeerd kan zijn geweest, en dat India zelf de zogenaamde ‘Urheimat’ was van de Indo-europese volkeren. Dit is een interessante, maar buitengewoon complexe discussie, waar ik hier niet verder op in zal gaan.

Ook in de Bijbel, de heilige boeken van Joden en Christenen, komt het woord paddestoel als zodanig niet voor, alleen in samenstellingen die betrekking hebben op heel andere zaken, zoals het woord ‘paddestoelvormig’.

In 1970 veroorzaakte John Allegro, voormalig Mancusisch hoogleraar in de oudtestamentische wetenschappen, en betrokken bij de vertaling van de Qumran teksten, een schandaal toen hij een boek publiceerde waarin hij beweerde dat zowel het oude als het nieuwe testament esoterische kennis doorgeven over het eten van entheogene paddestoelen; volgens hem waren zowel jodendom als christendom oorspronkelijk sekten van paddestoeleneters.

Talloze van oudsher bekende zaken uit de bijbel kwamen nu in een nieuw licht te staan. Als je Allegro's boek *Het kruis en de heilige paddestoel* leest, bekruipt je toch een onbehaaglijk gevoel. Hij betrekt werkelijk alles op de

geslachtsorganen of op paddestoelen, en ook deze zaken zijn onderling uitwisselbaar. Hij heeft ongetwijfeld een indrukwekkende talenkennis, en weet veel van etymologie. Maar veel van zijn afleidingen zijn wel erg vergezocht. Een voorbeeld is het woord *hond*, dat in alle Indo-europese landen uit hetzelfde oerwoord moet zijn voortgekomen. Zo komt het griekse *kuon*, het duitse *hund*, het latijnse *canis* oorspronkelijk van het Soemerische woord *ku-an*, een combinatie van twee woorden die 'copulatie' en 'billen' betekenen. Vrij vertaald betekent *hond* dus oorspronkelijk 'kontneuker'. Dit lijkt mij te mooi om waar te zijn, en ik zou graag de verwantschap tussen Soemerisch en de Indo-europese talen bewezen zien.

Wat mij pas echt verbaasde, was dat Frazier in zijn *The Golden Bough* uit 1896 nergens de paddestoel noemt, hoe beladen deze soort ook is in mythologie en folklore. De mysterieuze paddestoel, met zijn fallische vormen lijkt bij uitstek een metafoor voor zijn universele *monomythe* van de stervende en herboren godheid.

Met etymologie kun je veel suggereren en weinig bewijzen. Maar dat de Christusmythe als een allegorie moet worden opgevat, lijdt geen twijfel; het verhaal van de gekruisigde is te duidelijk een van de vele oosterse vruchtbaarheidsmythen, en alle elementen van het verhaal waren al lang voor de eerste eeuw bekend uit andere verhalen. Eigenlijk heeft het Christendom zijn eigen soma: de mysterieuze persoon van Christus zelf, die na twintig eeuwen volledig is ondergespit door kerkvaders en schismatici, inquisiteurs en politieke opportunisten. De godzoeker van vandaag doet er goed aan de paddoshop te verkiezen boven de kerk. Want hoewel er in het christendom van elke periode hardnekkige gnostische onderstromen zijn te onderkennen, blijven de grote ketters nog altijd zij die de god zoeken in zichzelf.

In de vijfendertig jaar na de Wasson-theorie is de discussie niet verstomd. In de jaren negentig kwam *Food of the Gods, the search for the original Tree of Knowledge* van Terence McKenna, die zelfs wilde aantonen dat het menselijke bewustzijn ooit is getriggerd door het eten van paddestoelen. Hij brengt een indrukwekkende verzameling entheogene tradities bijeen en wijst *stropharia* aan als meest waarschijnlijke kandidaat voor soma. Het had een interessant boek kunnen worden, helaas bederft hij alles met zijn voortdurende verwijzingen naar 'aggressieve dominatorculturen' die een einde hebben gemaakt aan de idyllische 'vreedzame matriarchale samenlevingen' waar iedereen zich laafde aan de vruchten van de boom van kennis. Ooit was, volgens dit *new age* sprookje dat in de jaren tachtig erg populair was, de wereld een paradijs, iedereen was gelijk en de maatschappij was gebaseerd op partnerschap in plaats van hiërarchie. Totdat de boze patriarchale culturen alles vernietigden. Helaas is het allemaal niet zo eenvoudig.

Ondertussen lijkt er een consensus te bestaan over het stimulerende middel *ephedra* als soma. Maar kan een mild opwekkend middel aanleiding hebben gegeven tot een extase zoals beschreven in de volgende strofen?

> De teugen die ik nam hieven mij op, zoals snelvoetige paarden een kar trekken:
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?
> De hymne roept mij als geloei van een koe die zoekt naar haar geliefde kalf:
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?
> Zoals een wagenmaker een strijdkar-zetel buigt, zo buig ik de hymne om mijn hart:
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?
> Minder dan een vuiltje in mijn oog, raken mij de vijf stammen der mensen.
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?
> Hemelen en aarde reiken nog niet tot aan mijn flank,
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?
> Ik, in mijn grootsheid, ben de hemelen voorbij, en gans de weidse aarde:
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?
> Aha! Deze weidse aarde zal ik hier of daar neerleggen:
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?
> Weldra zal ik hier of daar, de aarde in woede kastijden.
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?
> Eén van mijn flanken is in de lucht, ik laat de ander in de diepte slepen,
> Heb ik niet gedronken van het soma-sap?[9.]

Zelf ben ik geneigd om Wendy Doniger-O'Flaherty te volgen. Hoewel ik absoluut geloof in de entheogene eigenschappen die sommige drugs hebben, denk ik dat de vedische priesters, bekend met vele middelen, uiteindelijk de idee ontwikkelden van een zuivere metadrug, een soort ‘platonisch’, ideaal psychedelicum, waarvan alle andere middelen surrogaten zijn. Op zichzelf heeft de zoektocht naar soma al vroeg resultaten opgeleverd; misschien is de ontdekking van wijn, het *woino*[10.] van de proto-Indo-europeanen een gelukkig geval van serendipiteit, net zoals de scholasticus en alchemist Llull, die tijdens zijn zoektocht naar de Steen der Wijzen, de alcoholdistillatie zou hebben uitgevonden. Wij mogen de grote Llull wel dankbaar zijn voor zijn vondst.

Het idee dat de menselijke verbeelding psychedelische middelen nodig zou hebben om tot grote uitdrukkingskracht te komen, plaats ik in de ideeëncategorie die wil dat Jeroen Bosch een vroege psychonaut was, of die het werk

9. Rgveda X, 110
10. reconstructie van het proto-Indo-europees woord.

van Manet wil verklaren uit een oogafwijking, van Mozart uit autisme en van Van Gogh uit waanzin.

Naast de bekende technieken om extase op te wekken, is religie zélf tenslotte de ultieme drug, en zijn godsdiensten en de altijd op de loer liggende waanzin, op zichzelf al in staat om razernij, extase en grootheidswaan te verwekken. Zo heeft religie geïnspireerd tot de kathedralen en de Mattheus-passion, maar kunnen wij ook nog dagelijks op televisie zien hoe de briesende fanatici de massa's in vuur en vlam zetten en hoe de moderne berserkers tot schuimbekkende moordenaars worden, zonder ook maar een kruimeltje drugs tot zich te nemen. Deden ze dat nu maar wél, dan kreeg McKenna toch nog gelijk.

## Rudyard Kipling
## *De Poort van de Honderd Smarten*

> *Als ik voor een paar centen de hemel kan verwerven, waarom zou je dan afgunstig zijn?*
> Gezegde van opiumschuivers

**D**it is geen werk van mij. Mijn vriend, Gabrai Misquitta, de halfbloed, heeft het zes weken voor zijn dood allemaal zo verteld, tussen maansondergang en ochtend; en ik heb het opgetekend uit zijn mond terwijl hij mijn vragen beantwoordde. Aldus:

Het is tussen de Kopersmedengang en het kwartier van de pijpensteelverkopers, voor de kraai nog geen honderd meter vliegen vanaf de Moskee van Wazir Khan. Ik heb er geen moeite mee dit aan wie dan ook te vertellen, maar ik daag hem uit de Poort te vinden, hoe goed hij de stad ook meent te kennen. Je zou wel honderd keer door de steeg kunnen lopen waar hij aan staat, en niks wijzer worden. Wij noemden hem altijd 'De Gang van de Black Smoke', maar de bevolking heeft er natuurlijk een heel andere naam voor. Een bepakte ezel zou nog niet tussen die muren door kunnen; op een gegeven moment, vlak voor je bij de Poort bent, dwingt een uitpuilende gevel de mensen zelfs om helemaal zijwaarts te lopen.

Maar het is eigenlijk niet echt een poort. Het is een huis. Het was eerst van ouwe Fung-Tching, vijf jaar geleden. Fung-Tching was laarzenmaker geweest in Calcutta. Ze zeggen dat hij daar in dronkenschap zijn vrouw heeft vermoord. Dat was de reden dat hij de bazaarrum voortaan liet staan en overstapte op de Black Smoke. Later is hij naar het noorden gekomen en heeft de Poort geopend als huis waar je in rust en vrede kon schuiven. Let wel, het was een echt, fatsoenlijk opiumhuis, niet zo'n broeierige, smoorhete *chandoo-khana* die je overal in de stad kunt aantreffen. Nee; de oude man kende zijn zaakjes terdege, en hij was heel schoon voor een Chinees. Hij was een klein ventje met één oog, niet veel langer dan een meter vijftig, en hij miste beide middelvingers. Evengoed heb ik nog nooit iemand zo behendig opiumballetjes zien rollen als hij. De opium leek ook nooit vat op hem te hebben; en wat hij dag en nacht gebruikte, nacht en dag, dat was nogal wat. Ik doe het nu vijf jaar, en ik kan meeroken met de besten; maar in dat opzicht was ik een kind vergeleken bij Fung-Tching. Evengoed was de oude man gek op zijn geld; dat was alles voor hem; en dat is wat ik niet begrijpen kan. Ik heb gehoord dat hij heel veel gespaard heeft voor hij stierf, maar dat is nu allemaal naar zijn neef gegaan; de oude man is terug naar China om daar begraven te worden.

Hij hield de grote bovenkamer, waar zijn beste klanten bijeenkwamen, brandschoon. In een hoek stond de huisgod van Fung-Tching - bijna net zo lelijk als hij zelf. Er brandden altijd stokjes onder zijn neus; maar die rook je nooit als er een paar goeie pijpen werden gerookt. Tegenover de huisgod stond de doodskist van Fung-Tching. Daar had hij een goed deel van zijn spaargeld aan gespendeerd, en altijd als er een nieuwe naar de Poort kwam kreeg hij die kist te zien. Hij was zwart gelakt, en met rode en gouden karakters beschreven, ik heb me laten vertellen dat Fung-Tching hem helemaal uit China had meegenomen. Ik weet niet of dat waar is, maar ik weet wel dat ik, als ik 's avonds als eerste binnenkwam, mijn matje altijd aan de voet van die kist uitrolde. Het was een rustig hoekje, begrijpt u wel, en zo nu en dan kwam er een soort briesje vanuit de steeg door het raam naar binnen. Afgezien van de matten was er geen ander meubilair in de kamer - alleen de doodskist, en de oude huisgod, helemaal groen en blauw en paars van ouderdom en boenwas.

Fung-Tching zei nooit tegen ons waarom hij zijn huis ‘De Poort van de Honderd Smarten’ noemde. (Hij was de enige Chinees die ik ken die akelig klinkende fantasienamen gebruikte. De meeste zijn bloemrijk. Zoals je wel ziet in Calcutta.) Daar plachten we zelf achter te komen. Niets wat je zo in zijn greep krijgt, althans blanken niet, als de Black Smoke. Een oosterling zit anders in elkaar. Aan hem is het bijna niet te zien dat hij opium rookt; maar blank en zwart lijden er zwaar onder. Natuurlijk, er zijn mensen die door de Black Smoke aanvankelijk net zomin worden aangeroerd als door tabak. Ze dommelen alleen een beetje, zoals wanneer je op natuurlijk wijze in slaap valt, en de volgende morgen zouden ze bijna nog aan het werk kunnen. Ik was ook zo toen ik begon, maar ik schuif nu vijf jaar redelijk gestaag, en nu is het anders. Ik had een oude tante in de buurt van Agra, en die heeft me bij haar dood iets nagelaten. Een roepie of zestig per maand, gegarandeerd. Zestig is niet veel. Ik kan mij een tijd herinneren, het lijkt eeuwen en eeuwen geleden, dat ik mijn driehonderd per maand kreeg, en wat daar verder nog bij kwam, toen ik in de houthandel in Calcutta zat.

Dat werk heb ik niet lang gedaan. De Black Smoke duldt weinig anders naast zich; en al heeft de opium nauwelijks enige invloed op mij, voor iemand die het al zo lang rookt, ik zou nu geen dag werk meer kunnen doen, al moest ik er mijn leven mee redden. Zestig roepies is per slot van rekening wat ik nodig heb. Toen de oude Fung-Tching nog leefde placht hij het geld voor me op te nemen. Ik kreeg de helft om van te leven (ik eet heel weinig), en de rest hield hij zelf. Ik kon altijd vrijelijk gebruik maken van de Poort, dag en nacht, en ik kon er roken en slapen wanneer ik maar wilde; dus mij kon het niet schelen. Ik weet dat de oude man er flink aan verdiende; maar dat maakt niet uit. Het zegt mij allemaal niet zoveel; en bovendien, het geld

kwam toch elke maand binnen.

We kwamen met zijn tienen in de Poort bijeen toen het huis voor het eerst de deuren opende. Ik, en twee half verengelste Hindoes van een regeringskantoor ergens in Anarkulli, maar die vlogen eruit en konden het niet betalen (geen man die overdag moet werken kan, al is het maar een kort poosje, op regelmatige basis opiumschuiven); een Chinees die een neef van Fung-Tching was; een bazaarvrouw die op de een of andere manier een hoop geld had; een Engelse leegloper - MacNogwat, geloof ik, maar dat ben ik vergeten - die enorme hoeveelheden rookte, maar nooit iets scheen te betalen (ze zeiden dat hij Fung-Tching een keer het leven had gered, bij een of ander proces in Calcutta, waar hij als advocaat werkte); een andere Euraziaat, net als ik, uit Madras; een halfbloedvrouw, en een paar mannen die zeiden dat ze uit het Noorden kwamen. Volgens mij moeten het Perzen of Afghanen zijn geweest of zoiets. Niet meer dan vijf van ons zijn nog in leven, maar we zijn er geregeld te vinden. Ik weet niet wat er van de Hindoes geworden is; maar de bazaarvrouw, die is na een halfjaar Poort overleden, en volgens mij heeft Fung-Tching haar armbanden en neusring afgenomen en voor zichzelf gehouden. Maar dat weet ik niet zeker. De Engelsman, die rookte niet alleen maar dronk ook, en die is doodgegaan. Een van de Perzen is een hele tijd geleden op een avond bij een ruzie doodgeslagen, vlakbij de grote bron, niet ver van de moskee. De politie heeft die bron nu afgesloten, omdat ze zeiden dat hij vol bedorven lucht zat. Ze hadden hem dood onder in die wel gevonden. Dus ga maar na, de enigen zijn ik, de Chinees, de halfbloedvrouw die we de Memsahib noemen (ze leefde vroeger met Fung-Tching samen), de andere Euraziaat, en een van de Perzen. De Memsahib is heel oud geworden. Volgens mij was ze nog jong toen de Poort werd geopend; we zijn trouwens allemaal oud geworden. Eeuwen en eeuwen oud. Je hebt de tijd zo uit het oog verloren in de Poort, maar de tijd kan me toch niks schelen. Ik neem maandelijks mijn zestig roepies op. Heel, heel lang geleden, toen ik driehonderdvijftig roepies per maand placht te verdienen, en wat daar nog bij kwam, toen ik nog in de houthandel zat in Calcutta, had ik eigenlijk wel een vrouw. Maar die is nu dood. De mensen zeggen dat ik haar dood ben geweest door aan de Black Smoke te gaan. Misschien is dat wel zo, maar er is sindsdien zoveel tijd verstreken dat het niet meer uitmaakt. Toen ik nog niet zo lang in de Poort kwam, ging het me wel eens aan het hart; maar dat is allemaal al lang achter de rug, en ik krijg elke maand mijn zestig verse roepies, en ben heel gelukkig. Niet dronken van geluk, hoor, maar altijd rustig en kalm en tevreden.

Hoe ik ermee begonnen ben? Dat was nog in Calcutta. Daar probeerde ik het wel eens in mijn eigen huis, gewoon om te zien hoe het was. Ik ging nooit zo heel ver, maar ik denk dat mijn vrouw toen moet zijn overleden.

Hoe dan ook, op een gegeven moment raakte ik hier verzeild, en leerde Fung-Tching kennen. Ik kan me niet goed herinneren hoe dat is gekomen; maar hij vertelde me over de Poort en ik ging er een paar keer heen en op de een of andere manier ben ik er nooit meer los van gekomen. Maar de Poort was in de tijd van Fung-Tching een fatsoenlijk huis, hoor, waar je je gemak kon nemen, heel anders dan de *chandoo-khana's* waar de nikkers heen gaan. Nee; het was schoon, en rustig, en niet vol. Natuurlijk waren er wel anderen, afgezien van ons tienen en hem; maar we hadden altijd een mat per persoon, met een gewatteerd wollen kussentje dat helemaal overdekt was met zwarte en rode draken en zo, net als de doodskist in de hoek.

Na je derde pijp kwam er altijd beweging in die draken en gingen ze met elkaar vechten. Ik heb er heel wat nachten naar liggen kijken. Ik regelde dat altijd zo, maar nu heb ik een dozijn pijpen nodig voor ze zich roeren. Bovendien, ze zijn allemaal vuil en kapot, net als de matjes, en oude Fung-Tching is dood. Hij is een paar jaar geleden overleden, en heeft mij de pijp gegeven die ik tegenwoordig altijd gebruik - een zilveren, met rare beestjes die over het opvangflesje onder de kop kruipen. Daarvoor gebruikte ik geloof ik een lange bamboe steel met een koperen kop, een heel kleintje, en een groen jade mondstuk. Die was iets dikker dan de steel van een wandelstok, en rookte lekker, heerlijk. Het leek wel of de bamboe de rook opzoog. Zilver doet dat niet, en nu moet ik mijn pijp af en toe schoonmaken, wat een heel gedoe is, maar ik gebruik hem omdat ik hem van de oude man heb. Hij moet heel wat aan me verdiend hebben, maar hij gaf me altijd schone matjes en kussentjes, en het beste spul dat je krijgen kon.

Na zijn dood heeft zijn neef Tsin-ling de Poort overgenomen, en die heeft het huis omgedoopt tot de ‘Tempel van de Drie Bezittingen’, maar wij ouderen blijven het evengoed de ‘Honderd Smarten’ noemen. De neef doet alles heel slordig, ik denk dat de Memsahib hem wel moet helpen. Zij leeft met hem samen; net zoals eerst met de oude man. Die twee laten allerlei soorten minder volk binnen, nikkers en al, en de Black Smoke is lang zo goed niet meer als vroeger. Ik heb keer op keer verbrande zemelen in mijn pijp aangetroffen. De oude man zou doodgebleven zijn als dat in zijn tijd was gebeurd. Bovendien, de kamer wordt nooit schoongemaakt, en alle matjes zijn gescheurd en gerafeld aan de randen. En de doodskist is weg - weer terug naar China - met de oude man en een half onsje Smoke erin, voor het geval hij daar onderweg behoefte aan mocht krijgen.

Er worden niet zoveel stokjes meer voor de huisgod gebrand als voorheen. Dat duidt op tegenspoed, wis en waarachtig. Hij is helemaal bruin ook, en niemand die ooit aandacht aan hem schenkt. Dat komt door de Memsahib, dat weet ik; want toen Tsin-ling goudgerand papier voor hem probeerde te verbranden, zei ze dat dat geldverspilling was, en dat als hij gewoon heel

langzaam een stokje liet branden, de huisgod het verschil niet zou merken. Sindsdien worden de stokjes met een heleboel lijm vermengd, en hebben ze een half uur langer nodig om op te branden, en stinken ze. Om maar te zwijgen over de stank van de kamer zelf. Geen zaak kan blijven draaien als ze zo gaan beginnen. De huisgod moet er niets van hebben. Dat kan ik wel zien. Soms krijgt hij, laat op de avond, allerlei rare kleuren - blauw en groen en rood - net als toen oude Fung-Tching nog leefde; en hij rolt met zijn ogen en stampt met zijn voeten als een duivel.

Ik weet niet waarom ik daar niet wegga en rustig in een eigen kamertje in de bazaar ga liggen roken. Waarschijnlijk zou Tsin-ling me vermoorden als ik wegging - hij is nu degene die mijn zestig roepies opneemt - en bovendien, het is te veel gedoe, en de Poort is me van lieverlede heel erg dierbaar geworden. Het huis is weinig bijzonders. Het is niet meer wat het in de tijd van de oude man was, maar ik zou niet zonder kunnen. Ik heb zo velen zien komen en gaan. En ik heb zo velen hier op de matjes zien doodgaan dat ik nu bang zou zijn om gewoon buiten dood te gaan. Ik heb wel dingen gezien die de mensen maar vreemd zouden vinden; maar niks is vreemd als je aan de Black Smoke bent, behalve de Black Smoke zelf. En was het dat wel, dan zou het niet uitmaken.

Fung-Tching was altijd heel precies in wie hij in huis haalde, hij zou nooit iemand binnenlaten die problemen zou geven door als een beest te gaan liggen kreperen en dat soort dingen. Maar zijn neef is niet half zo voorzichtig. Die strooit overal rond dat hij een ‘eersteklas kit’ heeft. Hij probeert nooit iemand rustig binnen te halen, en het ze naar de zin te maken zoals Fung-Tching deed. Daarom is de Poort ook iets bekender dan voorheen. Onder de nikkers dan natuurlijk. De neef durft geen blanke, of zelfs maar een halfbloed binnen te halen. Ons drieën moet hij natuurlijk wel houden - mij en de Memsahib en de andere Euraziaat. Wij horen bij het meubilair. Maar hij zou ons nog geen krediet geven voor één pijp - nee, helemaal nergens voor. Een dezer dagen, dat hoop ik, zal ik sterven in de Poort. De Pers en de man uit Madras zijn heel beverig tegenwoordig. Ze hebben een jongen die hun pijpen aansteekt. Ik doe dat altijd zelf. Waarschijnlijk zal ik hen nog naar buiten gedragen zien worden voor ik ga. Ik denk niet dat ik de Memsahib of Tsin-ling ooit zal overleven. Vrouwen houden het langer vol dan mannen met de Black Smoke, en Tsin-ling heeft voor een deel toch het bloed van de oude man in zich, hoewel hij wel goedkoop spul rookt. De bazaarvrouw wist twee dagen voor haar tijd dat ze heenging; ze is gestorven op een schone mat met een prettig gewatteerd kussen, en de oude man heeft haar pijp vlak boven de huisgod opgehangen. Ze is hem altijd dierbaar geweest, heb ik zo het idee. Maar hij heeft evengoed haar armbanden ingepikt.

Ik zou graag sterven als de bazaarvrouw - op een schoon, koel matje met een

pijp goed spul tussen de lippen. Als ik voel dat ik ga, zal ik Tsin-ling erom vragen, en kan hij voortaan mijn zestig roepies per maand opnemen, elke maand weer, zolang hij maar wil. Dan zal ik mij uitstrekken, kalm en behaaglijk, en kijken hoe de zwarte en rode draken hun laatste grote slag leveren; en dan...

Nou ja, het maakt niet uit. Het kan me allemaal niet zoveel schelen - ik wou alleen dat Tsin-ling geen zemelen in de Black Smoke deed.

*Vertaling: Auke Leistra*

De originele tekst is verschenen in *Plain tales from the hills*. Suffolk, Pinguin Classics, 1987

## Sadegh Hedayat
## *Opium*

**I**k rookte mijn volledige voorraad opium op, in de hoop dat dit magische middel alle moeilijkheden zou doen verdwijnen; dat het mijn blik vrij zou maken van alle duistere obstakels en mijn geest zou zuiveren van alle vage, grijze herinneringen. En inderdaad - de roes kwam en bracht datgene waar ik op gehoopt had. Het overtrof zelfs mijn verwachtingen, want mijn gedachten werden steeds scherper, grootser en fantastischer. Ik zakte weg in een zeer zware, bijna comateuze slaap.

Daarna scheen het drukkende gewicht van mijn borst te zijn weggenomen, alsof de wetten van de zwaartekracht voor mij opgehouden hadden te bestaan. Ik liet mijn gedachten de vrije loop en verloor me in fantasieën van grandeur, élégance en uiterste precisie. Een diep, onuitsprekelijk genot overspoelde me van top tot teen, als was ik eindelijk verlost van de knellende last van mijn lichaam en had ik een nieuwe vredige wereld betreden, vol van aangename, sprookjesachtige vormen en kleuren. Toen merkte ik hoe mijn gedachten hun samengang verloren en teloor gingen in deze kleuren en vormen. Ikzelf ging ten onder in een golvende draaikolk en voelde hoe ik daar met bovenaardse tederheid werd geliefkoosd. Ondertussen was ik mij onophoudelijk bewust van het kloppen van mijn hart en het stromen van mijn bloed. Het was een toestand die mij belangrijke onthullingen bood en waaraan ik een enorm genot ontleende. Vanuit het diepst van mijn hart snakte ik ernaar om me over te geven aan de slaap der vergetelheid. Stel je voor dat ik tot een dergelijke vergetelheid zou kunnen geraken - geen tijdelijke, maar een blijvende, duurzame vergetelheid; stel je voor dat mijn ogen zich zouden sluiten, de slaap zouden ontstijgen en in het niets zouden oplossen, zodat ik me niet langer bewust was van mijn eigen bestaan; stel je voor dat mijn hele wezen op zou gaan in een inktvlek of een melodie of een kleurig lichtschijnsel; en stel je voor dat deze enorme, grillige vormen aan zouden nemen; en dat deze uiteindelijk volledig weggevaagd en onzichtbaar zouden worden - dán zou mijn verlangen bevredigd zijn.

Langzamerhand raakte ik in een staat van lome passiviteit: een soort gerieflijke uitputting, alsof licht kabbelende golven uit mijn lichaam wegstroomden. Daarna had ik het gevoel dat mijn leven zich in omgekeerde richting voltrok. Ik kreeg steeds vollediger beelden van vroeger te zien: indrukken en voorvallen uit het verleden: reeds lang uitgewiste herinneringen aan een vergeten kindertijd. Ik kreeg niet slechts beelden daarvan te zien maar nam tevens deel aan al die gebeurtenissen en leek ze opnieuw te doorleven. Met elk ogenblik werd ik jonger en kinderlijker.

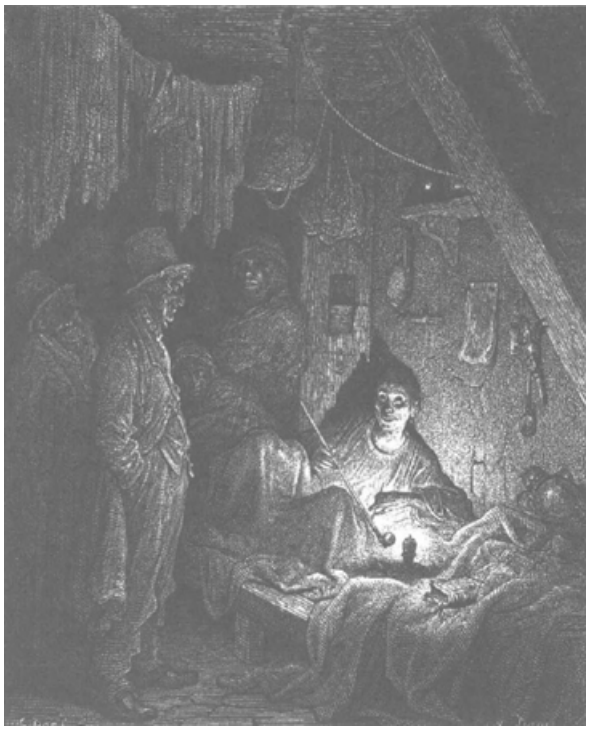
Daarna vervaagden mijn gedachten en werd alles zwart. Ik zag mezelf aan een smalle haak hangen, diep in een peilloze, donkere put. Toen liet de haak los en viel ik in vrije val naar beneden, zonder ergens houvast te kunnen vinden. Een bodemloze afgrond en een eeuwigdurende duisternis.

Daarna kreeg ik een serie beelden te zien van volledig vergeten, weggevaagde gebeurtenissen. Ik leefde één enkel ogenblik van absolute vergetelheid.

Toen ik weer bij bewustzijn kwam, bevond ik mij tot mijn verbazing in een klein kamertje. Ik lag in een bijzondere houding die me vreemd maar tegelijkertijd natuurlijk voorkwam.

*Vertaling: Gert J.J. de Vries*

Uit: Sadegh Hedayat, *De blinde uil* Vertaling Gert J.J. de Vries, Coppens & Frenks uitgevers, 1987.



A. Doms, Opiumkit in Londens East End (1872) (naar een gravure van Gustave Doré)

## Charles Dickens
## *Het mysterie van Edwin Drood*

### *1. Het aangrauwen*

Een oude Engelse kathedraaltoren? Hoe kan de oude Engelse Kathedraaltoren hier zijn? De welbekende massieve grijze vierkante toren van zijn oude Kathedraal? Hoe kan die hier zijn? Er is geen spits van roestig ijzer in de lucht, tussen het oog en die toren, vanuit welk punt ook gezien. Welke spits dringt daar tussen, en wie heeft hem opgestoken? Wellicht is hij opgericht op bevel van de Sultan om een horde Turkse rovers op de paal te spietsen, één voor één. Zo is het, want cimbalen klinken en de Sultan trekt voorbij naar zijn paleis, in een lange stoet. Tienduizend kromzwaarden flitsen in het zonlicht en driemaal tienduizend danseressen strooien bloemen. Dan volgen witte olifanten, opgetuigd in ontelbare prachtige kleuren, en oneindig in getal en oppassers. Nog altijd rijst de Kathedraaltoren op in de achtergrond waar hij niet kan zijn, en nog altijd kronkelt geen gestalte op die verschrikkelijke piek. Blijf! Is die piek net zo laag als de roestige punt op de stijl van een oud ledikant, die helemaal is scheefgezakt? De overweging van deze mogelijkheid vraagt om een vaag, doezelig lachje.

Bevend van top tot teen komt de man, wiens verstrooide bewustzijn zich aldus, op fantastische wijze heeft samengevoegd, tenslotte overeind, hij ondersteunt zijn trillende knoken op zijn armen, en kijkt om zich heen. Hij bevindt zich in een allerlaagst en benauwd kamertje. Door het gerafelde gordijn sluipt vanuit een ellendige binnenplaats steels ochtendlicht naar binnen. Hij ligt, gekleed, dwars over een grote, lelijke matras, in een ledikant dat inderdaad is ingezakt onder het gewicht. Liggend, eveneens gekleed en dwars over het bed, niet in de lengte, liggen een Chinees, een Laskaar, en een hologige vrouw. De eerste twee liggen in een bedwelming, de laatste blaast een soort pijp om hem te doen ontbranden. En terwijl ze blaast en hem met haar schrale hand beschut, trekt de rode levensvonk zich samen, en dient hem in de schemerige morgen tot lamp, waarin haar gelaat oplicht.

‘Nog één?’ zegt de vrouw op een klagerige, rochelende fluistertoon. ‘Wil je er nog één?’

Hij kijkt om zich heen met zijn hand tegen zijn voorhoofd.

‘Je heb'r wel vijf gehad sinds je rond middernacht binnenkwam,’ gaat de vrouw door; ze klaagt chronisch. ‘Arme ik, arme ik, mijn hoofd doet so seer! Die twee kwamen binnen na jou. Ach, arme ik, de zaken gaan zo slecht, zo slecht! Er zijn weinig Chinezen bij de dokken, en nog minder Laskaren, en

deze vertelden dat 'r geen schepen zijn binnengelopen! Hier heb je 'r nog een, schat.

Je onthoudt toch wel, als een goede ziel, dat de marktprijs *torenhoog* is, niet?

Niet minder dan drie shilling en een sixpence voor een vingerhoed vol! En je onthoudt toch dat niemand anders dan ik (en Jack de Chinees aan de overkant van het pleintje, maar hij doet het niet zo goed als ik) het echte geheim kent van het mengen? Je zult me voldoende betalen, lieverd, *ja toch?*'

Ze blaast de pijp aan terwijl ze praat, en af en toe borrelend, inhaleert ze veel van de inhoud.

'O arme ik, mijn longen zijn zwak, mijn longen zijn slecht! Ik heb 'm bijna klaar voor je, schat. Ach, arme ik, arme ik, mijn arme hand trilt alsof-ie eraf valt! Ik zie je bijkomen, en zeg tege mezelf: "Ik zal er nog een klaarmaken voor hem, en hij zal rekening houden met de marktprijs van opium, en overeenkomstig betalen." O mijn arme hoofd! Ik maak mijn pijpen van oude inktflesjes van een penny, zie je, schat - dit is 'r één - en hij past in een mondstuk, zó, en ik haal mijn mengsel uit deze vingerhoed met dit kleine hoornen lepeltje, en zo vul ik 'm, schatje. Ach, mijn arme zenuwen! Ik heb mij zestien jaar lang strontlazarus gezopen, voor ik hierop overging; maar dit zal mij geen pijn doen, niet noemenswaardig. En het stilt de honger net zo goed als vreten[1], schat.'

Zij overhandigt hem de bij na-lege pijp en zinkt terug, zich op haar buik draaiend.

Hij komt onzeker overeind, legt de pijp op de haardsteen, trekt het gerafelde gordijn opzij, en kijkt met walging naar zijn drie metgezellen. Hij merkt op dat de vrouw zichzelf met opium naar een vreemde gelijkenis met de Chinees heeft gerookt. De vorm van zijn jukbeen, oog, en slapen, en zijn kleur, worden herhaald in haar. Genoemde Chinees worstelt spastisch met één van zijn vele Goden of Duivels misschien, en grauwt gruwelijk. De Laskaar lacht en kwijlt. De gastvrouw is roerloos.

'Wat voor visioenen kan zij hebben?' peinst de man, terwijl hij haar gezicht naar zich toekeert en er, staande, op neerkijkt. 'Visioenen van slagerswinkels, en kroegen, en veel krediet? Van een toename van afzichtelijke klanten, en dit gruwelijke ledikant rechtop gezet, en dit afschuwelijke binnenplaatsje schoongeveegd? Hoeveel hoger dan dat zou zij, met welke dosis opium dan ook, kunnen stijgen?'

Hij wendt zijn oor naar haar toe, om te luisteren naar haar gemompel.

'Onbegrijpelijk!'

Terwijl hij kijkt naar de spastische stuipen en trekkingen die door haar gezicht en ledematen voeren, als grillige bliksem uit een donkere hemel, grijpt een soort besmetting hem aan: zozeer dat hij zich moet terugtrekken in een scheve leunstoel bij de haard - daar wellicht geplaatst voor zulke

1. 'wittles' is een verbastering van 'victuals' en dat is 'any kind of food substance'

noodgevallen - waarin hij zich stijf moet houden, tot hij deze onreine geest van imitatie meester is.

Dan komt hij terug, duikt op de Chinees, grijpt hem met beide handen bij de keel, en draait hem woest om in het bed. De Chinees grijpt de agressieve handen, verzet zich, hijgt, en protesteert.

'Wat zeg je?'

Een aandachtige pauze.

'Onbegrijpelijk!'

Langzaam zijn greep slakend, terwijl hij met een opmerkzame frons luistert naar het onsamenhangende bargoens, wendt hij zich tot de Laskaar en sleurt hem flink over de vloer. Onder het vallen neemt de Laskaar een halfopgerichte houding aan, fonkelt met zijn ogen, striemt woest met zijn armen om zich heen, en trekt een denkbeeldig mes. Dan wordt het duidelijk dat de vrouw het mes voor de veiligheid heeft ingenomen, want als ook zij overeind komt, hem tegenhoudt en sust, terwijl zij slaperig terugvallen, zij aan zij, is het mes zichtbaar in haar kleed, niet in het zijne.

Gekwetterd en gekakeld hebben zij genoeg, maar zonder enig doel. Als er al enig verstaanbaar woord de lucht in gesmeten werd, het had zin noch vervolg. Het commentaar van de wakende man is dan ook weer een 'Onbegrijpelijk!' dat gepaard gaat met wat voldaan geknik en een sombere glimlach. Dan legt hij wat zilvergeld op de tafel, vindt zijn hoed, daalt op de tast de trap af, wenst een rattengeplaagde conciërge die slaapt in een donker hok onder de trap goede morgen, en gaat naar buiten.

Diezelfde avond rijst de massieve, grijze, vierkante toren van een oude Kathedraal op in het zicht van een vermoeide reiziger. De klokken luiden voor de dagelijkse vesperdienst, en gezien zijn haast om de open kerkdeur te bereiken, zou men zeggen dat hij deze moet bezoeken. De koorleden trekken haastig hun groezelige witte hemden -aan als hij in hun midden komt, hij trekt zijn eigen koorhemd aan en voegt zich in de processie die zich naar de dienst beweegt. Dan sluit de koster de ijzeren hekken die het sanctuarium scheiden van de kansel, en als iedereen van de stoet zijn plaats heeft ingenomen, verbergen ze hun gezichten, en dan stijgen de gedragen woorden 'Als de boze mens.... -' een dof onweer opwekkend tussen de dakspanten en de ribben van het gewelf.

*Vertaling: Jan van Aken*

De oorspronkelijke tekst is verschenen als *The mysterie of Edwin Drood* Chapman and Hill, 1914

## Alfred Tennyson
## *De lotoseters*

‘Houd moed!’ zei hij en wees hen naar het land,
‘de kracht der golven voert ons naar de kust.’
In lome middag stapten zij aan land,
waarboven altijd hing een middagrust.
Langs 't smalle strand dreef mat en traag de lucht,
zwaar ademend als in vermoeide droom.
De maan stond boven 't dal rond en geducht
en langs de steile klip viel smal een stroom
als rook, die talmde en naar beneden sliertte, loom,

een land van stromen. Soms als trage rook
viel water in dunne sluiers van batist
en elders waar 't uit licht en schaduw dook
sloeg een gordijn van schuim het water dicht.
De glinst'rende rivier gleed naar de zee
uit 't binnenland: drie toppen aan de horizon,
drie pieken waar de sneeuw al eeuwen ligt
verkleurden in de zon. Door regenval bedauwd,
strekten de somb're dennen zich uit kreupelhout.

Betoverd zonk de trage zon in
't rode westen: door kloven zag men 't dal
in ijle verte, en 't gele duin
waar palmen wuifden, der dalen bocht'ge val
en weiden, waar veel galiganen bloeiden,
- een land, waar alle dingen ‘tzelfde schenen! -
en rond de boot, gezichten moede en smal.
droevig en smal, met trage tred verschenen
de lotoseters, door de rode zon beschenen.

Zij droegen takken van die toverplant
van bloem en vrucht nog vol, en ieder kreeg
ervan, maar ieder die net tot zich nam,
die proefde, hoorde de golven van de zee
al ver en verder weg, langs vreemde reê
in woede en rouw, en wat zijn makker zei
klonk verder dan het graf, zo dun van stem;

en diep in slaap en wakker toch scheen hij
en 't hart sloeg zijn muziek, een vreemde wijs erbij.

Zij lieten hen alleen op 't gele zand.
tussen de zon en maan aan lege kust;
schoon was hun droom van 't verre vaderland,
van kind, vrouw en slavin, maar in hun rust
scheen hun de zee zo moe, de riem zo moe
en moe het zwervend veld van 't dorre schuim.
Toen zei er een: ‘Wij gaan niet meer terug,’
en eensklaps zongen zij: ‘Ons vaderland
ligt ver achter de zee; wij zijn voorgoed gestrand.’

*Vertaling: Jan Spierdijk*

Uit: Gerrit Komrij, *Aan een droom vol weelde ontstegen. Poëzie uit de romantiek 1750-1850*. Amsterdam, Meulenhoff, 1982

## A.E. Bayer
## *De wereld in je zak*
## ontgrensd door LSD

**D**e Franse filosoof Henri Bergson heeft eens de theorie naar voren gebracht, dat ons brein, onze zintuigen en ons zenuwstelsel de functie hebben, alle waarnemingen die voor onze zelfhandhaving op aarde niet noodzakelijk zijn, te weren. Brein en zenuwstelsel beschermen ons juist tegen de overvloed van beelden, gevoelens en indrukken die niet bijdragen tot ons voortbestaan en daarmee tot het voortbestaan van onze soort. Wij hoeven ons daar niet over te beklagen. In zoverre wij dieren zijn, moeten wij ons teweerstellen tegen gevaren in onze omgeving. Brein en zenuwstelsel selecteren daartoe die waarnemingen die het ons mogelijk maken, snel te handelen als er gevaar is. Deze voor het voortbestaan noodzakelijke mechanismen leggen ons als ervarende wezens grote beperkingen op. Zij geven ons een sterk vereenvoudigd wereldbeeld, waarmee wij het maar moeten doen. Wat wij zien van onze wereld is ter zake dienende. Heidegger zou zeggen het is 'zuhanden'. Wij kunnen er iets mee doen. Dit geheel van indrukken noemen wij de werkelijkheid. Het vermogen, uit deze werkelijkheid conclusies te trekken, en die samenhangen vast te houden die ons later ten dienste kunnen staan, is ons geheugen. De zon staat boven ons, de aarde is onder onze voeten. Wij weten ook heel goed of dingen dichtbij zijn of veraf. Wij steken onze handen niet uit naar de maan. Wij kunnen een stap verder gaan en algemeen geldige oordelen uitspreken op grond van beperkte waarnemingen. Tegenwoordig kunnen we zelfs machines ontwerpen die tot in het oneindige en onvermoeibaar voor ons kiezen en rekenen. Op grond van dit brein, dat de dingen vereenvoudigt, kunnen we machines voor ons laten uitrekenen welke gevaren we in de toekomst moeten bestrijden. We zouden de wereld om zo te zeggen compleet in onze zak hebben, als die zo eenvoudig was als hij leek. Maar de kinderen, de gekken en de dichters weten beter. Zij grijpen naar de maan, zij spelen met engelen, zij geloven misschien aan sinterklaas, maar niet aan de werkelijkheid. De gekken, de dichters en de zieners zijn eeuwig modern. Ze verouderen niet met de werkelijkheid. Ze verblijven in de ongeschonden eenheid van alles, van ieder ding in alle andere dingen. En als we dan bedenken, dat ieder mens kind geweest is, en dat er eigenlijk maar weinigen zijn die niet een spoor van de gek, de dichter en de profeet in zich hebben, dan wordt de werkelijkheid tot een mager dieet voor de mensheid en de werkelijkheidszin wordt een puriteins grapje, dat in het oor kraakt. Een Japanse Zenmeester riep eens, zoals professor Suzuki meldt: 'Sla met één slag dit bemoeizuchtig intellect dood en werp het voor de hon-

den!' Het zijn niet de onverstandigsten die de verstandelijkheid wantrouwen, die de wet van twee maal twee plotseling in hun leven doorzien als een niet te verdragen beperking van hun zijn. We geloven de grote Engelse essayist Aldous Huxley graag als hij schrijft:

'In de loop van de geschiedenis zijn veel meer mensen gestorven voor hun drank en hun verdovende middelen dan voor hun godsdienst of hun vaderland. Het verlangen naar alcohol en opium is sterker geweest bij deze miljoenen dan hun liefde voor God, voor hun huis of hun kinderen, sterker dan de liefde voor hun leven. Hun kreet was niet: vrijheid of dood; zij wilden de dood, voorafgegaan door verslaving.'

Huxley vraagt zich of hoe dat komt. En hij zou Huxley niet zijn als hij daar een simpele passe-partout als antwoord op zou geven. Hij weet dat wij mensen in 'een half dozijn verschillende werelden tegelijk' leren. Bovendien is geen van onze motieven tot één enkele oorzaak te herleiden. En Huxley, op zijn beurt, slaat de grootmeester William James er op na, wiens boek over de verschillende wijzen waarop religieuze ervaringen mogelijk zijn, nog geen uur verouderd is.

William James zegt: 'De macht van de alcohol over de mensheid is ongetwijfeld te herleiden tot de eigenschap ervan, de mystieke vermogens in de menselijke natuur wakker te maken, die gewoonlijk aan de aarde gebonden blijven door de koude feiten en de droge kritiek van het nuchtere uur. Nuchterheid beperkt, onderscheidt en zegt: nee. De roes geeft uitbreiding, verenigt en zegt: Ja. Feitelijk is de dronkenschap de grote prikkel vaar de JA-functie in de mens. Wie het bij de drank houdt wordt van de kille buitenkant der dingen naar de stralende kern geleid. Een ogenblik wordt hij één met de waarheid. Het is niet alleen perversiteit waardoor de mens achter de fles aanloopt. Voor de armen en ongeletterden neemt hij de plaats in van symfonieën en literatuur. 'James noemt het een deel van de diepere tragedie van het leven, dat zo velen van ons zich overgeven aan een zo vernederend vergif voor een enkele flits van iets dat zo wonderbaarlijk is. De vergelijking tussen de staat van dronkenschap en de mystieke ervaringen is al zo oud als de literatuur. De uitverkorenen voor wie de mystieke ervaring ook bereikbaar was zonder een al te hoge tol aan de gezondheid en het vermogen tot zelfhandhaving zijn te tellen. Lao Tse, Bodhidharma, Plotinus, Pascal, Meister Eckhart, Jacob Boehme en misschien een honderdtal anderen, hadden geen opium nodig en geen drank. Het is bijna onmogelijk om 'bij volle bewustzijn', dat wil zeggen met een brein en een zenuwstel dat is ingesteld op zelfhandhaving, plotseling het ongedeelde wereld-ik te ervaren. Dat wisten de Indianen van de grote vlakten. Hun dagenlange vasten, hun zelfkastijdingen, hun zware ontberingen moesten voorafgaan aan 'het visioen', de half-droom waarin ze hun totemdier herkenden. De Yogi's van India veran-

derden door hun ademtechnieken de chemische verhoudingen in hun lichaam en verhogen het koolzuurgehalte in hun bloed. Al deze technieken vereisten grote concentratie, een vaste wil, een doelmatigheid in het overboord zetten van de doelmatigheid, die alleen aan de uitzonderlijken is gegeven.

Het verlengen van de miljoenen gewone, geplaagde mensen naar verwijding van hun grenzen is zeker niet minder groot. Hun vermogens schieten alleen te kort voor de smalle weg. De tol die zij aan hun gezondheid moeten betalen voor een korte en vergankelijke ervaring van het ‘andere’, is buiten verhouding hoog. Hij wordt betaald door al diegenen die niets meer te verliezen hebben dan een grauw, vreugdeloos, misschien door pijnen geplaagd bestaan.

Dit geldt voor cocaïne, heroïne, hasjish, marihuana en nog andere middelen die hem die er zijn toevlucht toe neemt tot slavernij brengen.

Maar het doelmatige verstand van het Westen heeft óók zijn wegen om hier tot oplossingen te komen.

Scheikundigen hebben gezocht naar middelen die dezelfde uitwerking hebben op de lichaamschemie als dagenlang vasten of totale uitputting door dansen, zoals de Sjamanen van Siberië doen. Ze slaagden erin, langs chemische weg een serie middelen te maken, die bovendien maar weinig nadelige gevolgen voor de gebruiker meebrengen en die vooral, dat is het belangrijkste, geen verslavende uitwerking hebben. Het door Indianen in Mexico gebruikte peyote, dat bereid wordt uit de boom van een bepaalde cactus, is zo'n middel. Peyote bevat mescaline, dat tegenwoordig synthetisch kan worden gemaakt. Een van de meest bevredigende middelen die wij Ontgrenzingsmiddelen kunnen noemen is LSD (Lysergic Acid Diothy), een derivaat van ergotine. LSD wordt in verschillende westerse landen gebruikt door sommige psychiaters voor het tijdelijk neerhalen van wat zij noemen ‘versperringen tussen het bewuste en het onderbewuste’ van hun patiënten. Aldous Huxley, een rationalistisch mysticus bij uitnemendheid, kan zijn enthousiasme nauwelijks bedwingen als hij in de toekomst een herleving van de mystiek verwacht door de pil, om het zo maar te zeggen. Of hij gelijk heeft, valt te bezien. Het grootste gevaar voor de mystieke ervaringen zou zijn, dat ze ‘in de mode komen’. De hemel beware me voor de dag waarop je de mensen in de tram tegen elkoor hoort zeggen: ‘Ben jij al ontgrensd, Miep?’ Nu staat dit gevaar niet voor de deur. Ik moet de Nederlandse regering nog zien die ontgrenzingspillen vrijgeeft tot vermaak van jong en oud. Bovendien is de ervaring door middel van de pil van dien aard dat iemand dadelijk naar een tweede keer zal verlangen.

Twee mensen die, onder bevoegde, medische leiding, de pil hebben geslikt, geven hierna weer wat zij ervoeren. Hun relaas spreekt voor zich zelf. Nog

één woord voor hen die bezwaar maken tegen ‘geestelijke ervaringen die door chemische middelen worden opgeroepen.’ Die middelen zijn niet de oorzaak van die ervaringen. Als een gordijn voor een raam wordt opengeschoven is dat niet de oorzaak van de ruimte die daarachter ligt.

De originele tekst verscheen in *Twen-Taboe*. Amsterdam, Peter van der Velden uitgever bv, 1981.

Simon Vinkenoog (foto Eddy Posthuma de Boer) tijdens een LSD experiment

## Simon Vinkenoog
## *Lichtgevende schaduwdans*

**I**k ben langzaam gestorven.

Een onmetelijke verveling heeft bezit van mijn ledematen genomen; nauwelijks trager dan mijn zintuigen heb ik vergeefs de aanval op mijn bloedsomloop, stofwisseling en zenuwstelsel afgeslagen. Ik ben dood, het leven was een belachelijke en nutteloze verdediging. Omlaagziend, hoofd in handen, een vreemd en onherkenbaar stoffelijk overschot. Als ik opkijk buiten mij de wereld, alleen, ik ben er niet.

Ik functioneer niet meer, ik sla over.

Op de tast leiden mijn ogen mijn passen naar een spiegel die niets weerkaatst, ik zie door mij heen, herken een gezicht, maar herken het mijne niet.

Mij niet.

Er wordt tot mij gesproken. Over. Ja; ik luister. Over en terug. Men spreekt tot mij, mensentaal (over):

'hoe laat is het nu?', 'hoe voel je je nu?', 'zeg eens wat!', 'kun je mij verstaan?' en over en terug. Herkenbare woorden, die langzaam en snel bezit van mij nemen, onmiddellijk en onverbiddelijk, niet tegen te houden, niet te weerleggen, maar mijn antwoorden dicteer ik, uit overlevering spreek ik, vorm lege lettergrepen, handtastelijke lipbewegingen, gedachten waarvan de herinnering nog hangt in levenloze cellen.

Ik ben niet langer dood, lichtgevende schaduwen redden mij, de verveling is van mij geweken. Ik ben niet meer van deze wereld, ik sta er buiten, de wereld is in mij gedrongen, geen gevoel verbindt mij meer met de anderen, ik onderhoud geen enkele relatie meer met hen. Hun namen en daden laten mij koud, of warm, of - wie zijn zij? Ik ben er niet meer.

Pijnen trekken door mijn oostfronten, barensweeën uit een ver verleden, ik moet schuilen en te voorschijn komen. Donker moet het worden, maar ik kan niet alleen zijn. De zon moet schijnen, maar ik bén de zon. Aan mijn firmament alle anderen, de spoorzoekers van de geest, lotgenoten van vroeger, meewarig lachende doden, die ik niet kan benijden. Mijn medelijden met hen is immens, ik weet het zeker, barst in tranen uit; zij leven niet, zij doen alsof, poppen die kunnen piepen en praten, intelligent en doortastend, schrander als ieder ander en schranderder. Maar zij horen niet, hun zintuigen zijn buiten werking gesteld.

Dwars door een nevel die niet optrekt, een muur van onzichtbare vooroordelen beweeg ik mij allang niet meer. Ik zit ineengedoken en wacht op de dingen, die komen moéten.

Ik kom  overal, maar buiten mij
Ik sta op het punt maar sta er buiten
Ik ben hét maar alles is in mij
Ik ben beweging maar roerloos overleef ik
Ik word op alle muren geprojecteerd, Rohrschach heet ik en IQ,
mijn stem leidt mij verder

 en ik luister en herken
herken de scheuten in mijn lendenen, de strengen
die mij aan mijzelf verbinden - een mond
vol onvolgroeide keelklanken - een adem
die nog komen moet

Ik stik en kom boven
Ik gil en kom buiten

Ik praat nog niet het lukt mij niet
Ik kan aan mijzelf nog niet ontkomen
Kleuren herken ik niet  bloed en ledematen
duister  leven  verblinding  angst
laat mij, roep ik, moet ik?

Laat mij, smeek ik, en kan ik?

Ik overleef, ik overdood, ik overstem
ik hoef geen oren meer te sluiten
niet meer in  niet meer uitademen
niets horen meer  niets voelen

Laat mij, laat mij alleen, overleef mij, laat mij komen, laat mij gaan.

Ik heb het nooit kunnen zeggen. Woorden schieten te kort. Ik heb het nooit durven beamen. Het leven schiet tekort.

LSD: ik ben er uit te voorschijn gekomen. Ik. Ik ben er. Maar wie ik ben?

Alles is te herleiden, alles gaat op één ademtocht terug,
 één ogenblik

Eén onsterfelijke seconde: vóór de eerste schreeuw
en de allerlaatste ademhaling
vóórdat het hart klopt

In deze wereld, waar leven synoniem is aan sterven,
en mijn leven een foto-onderschrift voor Twen,
kan ik getuigen, vóór en tegen.

Maar doodgaan kan ik niet
en leven,
leven is
- weiger, mijn stem,
woorden zijn onbetrouwbaar, en je pen een hofnar
en je machine een vingerwijzing
en je ogen feilloze blinden
en je leven een ervaring, die niet is weer te geven.

De originele tekst verscheen in *Twen-Taboe*. Amsterdam, Peter van der Velden uitgever bv, 1981.

## Frits Müller
## *Het brood ademt*

**E**en half uur geleden: acht hemelsblauwe pilletjes op mijn vlakke hand. Ik kijk ernaar en toon geen emotie. Een jongen van de gestampte pot met een IQ van 145. Ik doe het vrijwillig en voor de derde keer. Ik weet wat het is. Tweehonderd gamma lysergic acid diethylamide.

LSD-25. Naar het middelpunt der aarde. De reis naar de maan en terug in acht uren. Ik ben een kind op sinterklaasavond. Een oude man op zijn sterfbed. Vol verwachting houdt het hart op te kloppen.

Ik krijg een glaasje gedistilleerd water en slik mijn pilletjes door. Het snoepje van de week, haha, die Frits. Iedereen loopt rond en praat en doet gewoon. Iemand is genept door zijn garagehouder. Heeft meneer de tapping test al gedaan? Wat een rotweer, jongens. Er worden broodjes gebracht en flessen melk. Maar de deur staat op een kier. Ik kijk ernaar en wacht.

En nu ademt het brood. Ik zie het hart dat rustig klopt onder de transparante huid. Het hart stuwt het bloed door de aderen naar de longen. Ik zie het. Ik begrijp het volkomen. De longen van het brood. Het brood dat rijst en daalt en groeit en mij bovenmate fascineert omdat ik voor het eerst zie wat brood werkelijk is.

Brood is brood is brood. Jongens, laat me in godsnaam met rust want ik voel me zo brood. Wij zijn brood en dat is fijn.

De jongens laten me niet met rust. Onwillig sta ik op om een testje af te leggen. Eén uit een reeks van kleine en grote pesterijen. Later begrijp ik, dat het voor de mannen van de wetenschapschap weinig zin heeft mij acht uur lang te zien staren naar een stuk brood. Of naar een scheurtje in het behang. Of naar gras.

Ik mag even in de tuin lopen en het gras is groen groen groen het gras is zó groen en het gras is zó gras en de hemel nog blauwer dan het gras groen ik sta midden in de tuin en geloof in wonderen ik voel het gras groeien onder mijn voeten ik ben zintuig en kijk omhoog en weet alles van blauw oneindig blauw ik ruik blauw en drink blauw ik ben volmaakt gelukkig.

Ik moet weer naar binnen. De kamer is donker gemaakt voor het vertonen

van Rorschach-plaatjes. Het duister deprimeert me. Ik krijg het gevoel dat iedereen op me let, het is niet waar, natuurlijk niet, maar het gevoel wordt sterker.

De eerste keer. Een blaadje papier waarop staat V.V. Inquiry. Wilt u deze vragen met ja of nee beantwoorden? Vraag 12. Heeft u een zwaar gevoel in handen en voeten? Ja. Vraag 40. Voelen uw handen en voeten licht aan? Ja. Een gevoel van loodzwaar zweven. Ik probeer mijn gedachten te ordenen, maar dat wordt steeds moeilijker. Iemand praat tegen me, ik versta de laatste woorden maar het zegt me niets want ik ben de rest van de zin vergeten. Wilt u het nog eens wat wou ik nou ook weer zeggen de chaos wordt volkomen maak me nou niet in de war ik had een antwoord vijf woorden ik ben er drie kwijt wat zeg je niet zo snel u maakt me in de war ik kijk naar uw mond ik hoor niets ik hoor woorden de mond is weg jullie doen het erom niets laten merken want anders wilt u mij het tapijt beweegt wil je een vuurtje wat het tapijt beweegt ik ben niet gek het beweegt niet ik denk het alleen slim bedacht van ze hou ze in de gaten voortdurend niets laten merken wat kijken ze alles is vreemd ze hebben de kamer van vorm veranderd ik heb het gezien ik weet alles van het tapijt sigaret is uit uit wat vuur lachend gezicht tapijt vuurtje ik heb ze door niets laten merken ze willen iets

Hoe voel je je nu? Gewoon. Niets bijzonders? Nee.

Ik schuif mijn stoel wat achteruit want het tapijt komt op me af. De deur gaat open, maar ik draai mij bijtijds om. Ik zit alleen in de kamer van Johan. Ik kijk naar hem. Hij is samengesteld uit horizontale stroken die onderling van plaats verschuiven, nu wordt hij vloeibaar. Ik kijk naar hem en ik word vloeibaar. Oneindig traag drijven we in cirkelvormige bewegingen naar het plafond, waar we als kosmische kwallen blijven zweven en in volmaakte harmonie een worden met de ruimte.

Ik zit met mijn ogen dicht en zie de ruimte. Door de ruimte bewegen zich nooit geziene vormen en kleuren. Ik zie de grootheid en het falen van Klee. Ik bezit het vermogen alles te omvatten. Ik kijk en begrijp, ik ga op in het kijken, er is geen ik meer, er is alleen maar zijn.

Ben je er weer? Stukje bij beetje herkrijg ik de beschikking over mijn faculteiten, ik kom omhoog uit de maalstroom, als een parachutist in een vertraagde film daal ik op de aarde neer. Een grijze aarde.

Maar de herinnering blijft leven. De herinnering aan een wereld, waar de

jankende stem van Simon zichtbaar wordt en als heiwitte bliksem door mijn hallucinaties krast. Waar ik weet hoe groen ruikt en blauw smaakt. Waar ik blind rondkruip in de zwartste hel. Waar ik, bewegingloos drijvend in de ruimte, alles zie.

De originele tekst verscheen in *Twen-Taboe*. Amsterdam, Peter van der Velden uitgever bv, 1981.

## Willem Broens *Terugtekenen: Michaux in kantlijnen*

- Michaux ; caractères de la mescaline

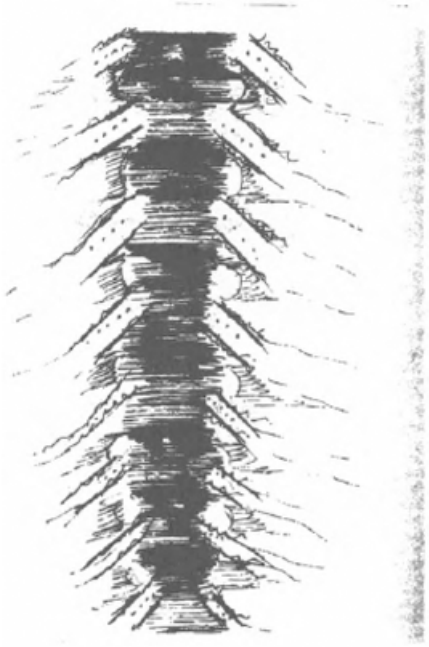
1.

- W. Broens; terugtekenen: Michaux in kantlijnen

Michaux in kantlijnen, reiziger op de wan
delovi-nenweg, de tekeningen zijn voorspraak
voorwerpen geworden, je richt een bladzijde
af je richt een bladzijde op, afplakken, inrichten,
dat was tichaux, exact lijnen en verstrooid loe
ren, zijrichgt op, klapwicht, de vogel die verdwijnt
hem in zijn lichaam rondlopen en tekent met
20 potloden met 1000 potloden, Michaux zet in op
Proteus, schramkelt op het papier, de roes tekent
duizendknoop, is een onderonsuchster, ziet niet
de huid, is een suizende slag in het gezicht van
de registratuur, trekt een zilverlaken over de har
haring, de zijkode is bezet en betaalt met een steeds
ijler wordend ikker, met een dikker wordende lijn,
je kent er, in de nacht is de hand de maker een
zinnoze grenspaal en zo klapwiek ik door zijn
landschap om de haarden te verlezen, schrijf de
lijnen vier als 'n dubbelganger, clown, prins,
men is altijd een ander, totaalpakketje in
kantlijnen, een hofverkelling, zijn handen in de
cel zijn op de rug gebonden, aan de tralies opge
hangen, hij haalt de vloer net, zeurt op de stollen
pakt alle deuren twee keer in, verdwijnt, verschijnt
daar die er nog is, eigenaar van stuk velden Michaux

• Michaux; caractères de la mescaline

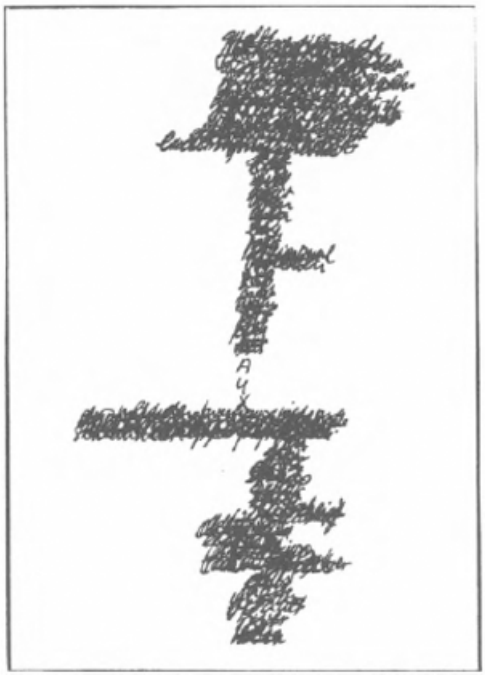
2.



• W. Broens; terugtekenen: Michaux in kantlijnen

• Michaux; caractères de la mescaline
3.

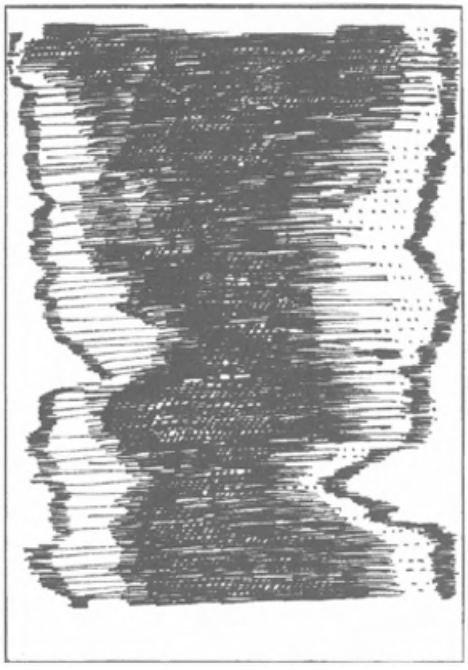
• W. Broens; terugtekenen: Michaux in Kantlijnen



• Michaux; caractères de la mescaline

4.

• W. Broens; terugtekenen: Michaux in kantlijnen



## Harrie Lemmens
## *De verbeelde roes*

### *Partida - Vertrek*

Als ik zie hoe het leven menselijk
Wegloopt in zijn vaste water, aarzel ik,
En houd ik mij soms op in de stroom
Van geniale dingen waaraan ik denk.

Ik voel een drang te vluchten
Naar het geheim dat mij verleidt,
Maar ik overwin mij. Weinigen maar
Kunnen het licht ervan weerkaatsen.

Mijn ziel vol heimwee naar hierna,
Vervuld van trots, wordt intussen somber,
Geween stijgt op naar mijn gezalfde ogen,
Maar ook dat kan ik verbergen.

Want ik reageer. Het leven, de natuur,
Wat zijn ze voor de kunstenaar? Niets.
Wat wij moeten doen is springen in de mist,
Rennen in de zon op zoek naar schoonheid.

Is stijgen, stijgen voorbij de hemelen
Die onze zielen enkel hebben opgestapeld,
En languit in onze droom bidden tot God
Dat onze handen daar goud zijn omkranst.

Is onbevreesd optrekken naar de berg
Omgord met hersenschim en schijn;
Het blanke middeleeuwse zwaard heffen
Tegen ieder mogelijk luchtkasteel.

Is gek geworden kleuren oproepen,
Kromme keizerlijke klauw zijn,
Als laatste oliesel van een verruimde ziel,
Andere levens en zinnen bereizen.

Rookzuil zijn, verdwaalde ster,
Bevleugeld het gewervel dwingen,
Palmtak zijn, rijzend water,
gouden boog en oplaaiende vlam...

Verre vleugel die waanzin wiekt,
Voortijdige wolk van subtiele damp,
Begeerte omhuld door mysterie en geur,
Schaduw, roes, opstijgen - Hoogte!

En ik geef mij deze vroege avond volledig
Aan de luchtspiraal die me naar de toppen leidt.
Gek van sfinxen brandt de horizon,
Maar ik blijf ongedeerd tussen messen en klaroenen!

Paarse mirage van stralende betovering_
Ik voel mijn ogen zich wenden in ruimte!
Ik zet uit, overwin, kom en haal in;
Ben een labyrint, een eenhoorn en acanthus.

Ik ken de afstand, begrijp de lucht;
Ik ben gouden regen en trilling van licht;
Ik ben een kristallen beker geworpen in zee,
Diadeem en wapen, koningshelm en kruis...

... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

De vlucht hersenschimmen verdwijnt in de verte...
Immense apotheose aan de hemel!
De kleur is geen kleur meer - is geluid en geur!
Ik krijg heimwee naar toen ik God was...

* * *

Naar de grootste triomf, dus vooruit!
Mijn bestemming is anders _ is hoog en is zeldzaam.
Kost alleen zo veel, zo veel:
De triestheid nooit met ons tweeën te zijn...

‘Wie kan zich meten met ons? Wij zijn de enigen, de besten!’ jubelt de schrijver van dit gedicht, Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), in een brief aan Fernando Pessoa.[1] Zij tweeën zijn het die in de aanvangsjaren van het tweede decennium van de twintigste eeuw (ze leren elkaar kennen in 1912) de vaandeldragers van de Portugese poëzie zijn, hoewel vooralsnog hoofdzakelijk in hun eigen ogen. Vooral 1913 en 1914 zijn productief: Pessoa's grote heteroniemen - Alberto Caeiro, Ricardo Reis en Álvaro de Campos - en zijn semi-heteroniem Bernardo Soares worden in Lissabon geboren, Sá-Carneiro beleeft zijn gouden tijdperk in Parijs en publiceert de prachtige novelle *A Confissão de Lúcio*[2], de dichtbundel *Dispersão*[3] (*Verstrooiing*) en de verhalenbundel *Princípio* (*Begin*), en samen vormen ze de drijvende kracht achter het tijdschrift *Orpheu*, dat beschouwd wordt als eerste manifestatie van het modernisme in Portugal. Wie de brieven van Sá-Carneiro uit die periode leest (die van Pessoa zijn helaas op twee na verloren gegaan), wordt vooral getroffen door de mateloze energie en torenhoge eigendunk, de zekerheid dat zij tweeën het klaarspelen een kunst te scheppen die aan de leiband van het denken alle gevoelsregisters opentrekt (‘Niet het denken zou in dienst moeten staan van de kunst, nee, de kunst moet in dienst staan van het denken door dat te laten vibreren, te laten schitteren - ook licht te laten zijn behalve geest. Nee, echt, in haar hoogste expressie is kunst denken.’). En inderdaad, het hallucinante *Vertrek* bijvoorbeeld lijkt geschreven door iemand die geslikt, gespoten, geschoven, gedronken of gesnoven heeft en zijn emoties van de roes in taal probeert te gieten, maar het tegendeel is waar. Het is een louter cerebrale roes, want ‘ik verafschuw alcohol. Ik rook niet. Gok niet. Gebruik geen morfine of cocaïne. Absinth smaakt me niet. Ik eet iedere avond op een andere tijd in steeds weer een ander restaurant. Bestel de meest uiteenlopende gerechten. Ik ga om drie uur 's nachts naar bed of om negen uur 's avonds. Ik ben niet in staat vaste tijden voor wat dan ook aan te houden, gewoonten te hebben. En daarom drink ik niet en rook ik niet, enzovoort. Elke verslaving is een gewoonte, alleen een slechte gewoonte. Ik heb zo'n afkeer van gewoonten dat ik een harnas van fantastisch staal draag tegen de verslaving. Ik zal nooit verslaafd kunnen zijn, net zoals ik nooit een ordentelijk levend mens kan zijn.’

Het totale, de overgave haalt Sá-Carneiro niet uit middelen, uit *drogas*, maar uit zichzelf. ‘Ik ben een van diegenen die tot het einde gaan,’ zegt hij ergens. En, als hij Pessoa vertelt over zijn *Como Eu não Possuo*, een gedicht over een amoureuze affaire: ‘Wat ik verlang, kan ik nooit krijgen of hebben, want ik zou het alleen maar hebben door het te zijn. Het is niet de mond van dat meisje die ik had willen zoenen; het zou me pas bevredigen als ik mij die mond voelde, als ik die mond was, als ik heel de lieflijkheid van haar ruwe lichaam was.’ Het doet bijna denken aan mystiek.

1. De briefcitaten komen uit *Cartas a Fernando Pessoa* (2dln), Edições Ática, Lissabon 1979.
2. In 1993 in Nederlandse vertaling verschenen bij De Arbeiderspers, *De bekentenis van Lúcio*.
3. De drie hier opgenomen gedichten komen uit deze bundel.

## *Álcool - Alcohol*

Guillotines, kogels en kastelen
Glijden ver weg in stoet voorbij;
Gele schemeringen dansen om mij heen,
Gebeten, ziekelijk paars.

Omkranste vleugels slaan rond mijn oren,
Geluiden met kleur en geur striemen mij,
Wervelende messen verwonden mijn ogen,
Dalen af in mijn ziel, doen mijn zinnen bloeden.

Ik adem mij in de wind die uit de verte aanwaait,
Maak deel uit van het licht dat mij beschijnt;
Wil mij verenigen maar alles valt uiteen-
Ik vecht en kronkel... Tevergeefs! Ik sis weg...

Ik ren om mij heen en vind mij niet...
Alles wankelt en stort schuimend neer...
Een gouden schijf duikt wentelend op...
Uit angst voor de mist doe ik mijn ogen dicht...

Welk verslavend middel heb ik geslikt?
Opium uit de hel in plaats van het paradijs...?
Welke toverspreuk heb ik tot mezelf gericht?
Hoe komt het dat ik mij vereeuwig in geniale pijn?

Opium noch morfine. Wat mij doorgloeide
Was zeldzamer, doordringender alcohol:
Van mijzelf slechts heb ik dit delirium -
Een ochtend zo fel dat het donker is rondom mij.

En zoals de roes gevolgd wordt door een kater, zoals de mysticus diep wegzakt na zijn hoogste Godservaringen, zo wordt deze periode van voortdurende extase en exaltatie gevolgd door een bodemloze depressie. Sá-Carneiro moet wegens het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog Parijs verlaten en als hij in de loop van 1915 toch weer kan terugkeren naar zijn geliefde stad, is die niet meer wat ze was. Hij schrijft nog wel, maar hij beleeft het allemaal minder juichend. Zoals hij eerst een roes van zichzelf was, zo lijdt hij nu aan het teveel van zichzelf. Het is een niet meer te stuiten proces en op 26 april

1916 slikt hij in zijn hotelkamer vijf flesjes strychnine en gaat op bed liggen, waar hij een paar uur later dood wordt gevonden door een vriend. Zijn bagage, met de brieven van Pessoa, wordt in beslag genomen door de hotelbaas en belandt hoogstwaarschijnlijk, als de schamele bezittingen van een bezweken junk, op de vuilnisbelt van een Parijse voorstad.

## *Vontade de dormir - Zin om te slapen*

Gouden draden trekken aan mij
Terwijl ik mij half opricht in het stof -
Elk naar zijn eigen doel,
Elk naar zijn eigen noord...

... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

_Ach hoe hunker ik naar de dood...

... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

Ik wil slapen... voor anker gaan...

... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

Ruk deze grootsheid van mij weg!
- Waarom droomt de schoonheid mij,
als ik haar niet kan verhuizen...?

# Bzzlletin
# Proza

## Stofzuigen
## Over *Stoffer en blik* van Jeroen Brouwers

De titel van Jeroen Brouwers' 'herinneringen aan een periode (1964-1970)', *Stoffer en blik*, wekt de suggestie dat het om een inderhaast bij elkaar geveegde verzameling 'kriskras geschreven' losse anekdotes of essays gaat. Ook de inhoudsopgave lijkt op eerste gezicht te duiden op weinig samenhang, anders dan opnieuw een Vlaamse invalshoek: 'In dienst van uitgeverij A. Manteau n.v., Brussel', 'Het overmoedige leven van de miskende schrijver Ward Ruyslinck', 'Theo Oegema van der Wal', 'Angèle en haar huisgenoot', 'Marnix Gijsen. Beeldje in Brussel', 'Karel Jonckheere. Grafsteen aan de Dijle', 'Herman Teirlinck. Hier komt nooit niemand niet'. Die suggestie van een losse structuur is niet méér dan een suggestie: zoals gebruikelijk in het werk van Brouwers blijkt het boek hecht gestructureerd. Niet alleen concentreren de essays zich rond de eerste periode dat Brouwers bij de Brusselse uitgeverij werkte en debuteerde in de letteren, ook lopen de essays in elkaar over, worden motieven hernomen en zijn de levens van de alhier geportretteerden dermate met elkaar en met het leven en werk van Jeroen Brouwers verweven, dat zij in ieder hoofdstuk opnieuw hun rol opeisen.

Evenals zijn andere boeken - de opsomming achterin levert inmiddels acht romans, zestien titels onder de kop 'verhalen', twee (eigenlijk drie) toneelstukken, negenentwintig essayistische werken, zes periodieken, acht autobiografische boeken en een tweetal bloemlezingen - is *Stoffer en blik* een draad uit het spinnenweb, het oeuvre van Brouwers waar alles met elkaar samenhangt: 'er is niets dat niet iets anders aanraakt'.

In weerwil van de strakke genre-indeling in bovenstaande lijst is het zo goed als onmogelijk Brouwers' essayistische werk te (onder)scheiden van zijn autobiografische; in veel van zijn romans komen zowel autobiografische als essayistische passages voor en ook in *Stoffer en blik* lopen de verschillende genres door elkaar. Er zijn vanuit *Stoffer en blik* lijnen te trekken naar romans als *Joris Ockeloen en het wachten* (1967), omdat de daarin beschreven gebeurtenissen gebaseerd zijn op hetzelfde tijdvak als waarvan in *Stoffer en blik* sprake is én omdat Brouwers opnieuw afrekent met de hem dertig jaar achtervolgende suggestie dat hij daarmee Dirk de Wittes nooit verschenen roman *Dichotomie van een geboorte* geplagieerd zou hebben, die hij als 'uitgeversknecht' van Manteau onder ogen gehad zou moeten hebben. De functie van 'uitgeversknecht' verbindt deze memoires met de roman *Winterlicht* (1984), waarin Brouwers' alter ego herinneringen ophaalt aan zijn tijd in die functie. Zijn verhalenbundel *Het mes op de keel* speelt een rol, omdat hij daarmee in 1964 bij Manteau debuteerde en natuurlijk dient *Stoffer en blik* als 'inkleuring, verduidelijking, aanvulling en completering' bij het vele dat Brouwers in de loop der tijden al geschreven heeft over de Vlaamse letteren, te vinden in *Groetjes uit Brussel* (1969), *Mijn Vlaamse jaren* (1978), zijn kladboeken, zijn feuilletons en voor een aanzienlijk deel verzameld in *Vlaamse leeuwen* (1994).

Omdat zij in deze context beter tot hun recht komen dan in de afgezonderdheid van een bundel gevarieerd werk, zoals hij in zijn ‘Vooraf’ schrijft, heeft Brouwers in *Stoffer en blik* twee essays (over Marnix Gijsen en Karel Jonckheere) opgenomen die eerder verschenen in *Feuilletons* nr. 6, *Papieren levens*. In L.A. Wieners roman *Nestor* schrijft Wieners alter ego, nadat hij *Papieren levens* gelezen heeft,

Brouwers een brief. Hij zegt daarin onder meer: '*Papieren levens* is een meesterlijk boek, een boek dat ik niet lees, maar veeleer opvreet en verzwelg met een verhoogde graad van concentratie. Je zou me na lezing kunnen overhoren en ik zou niet veel missen. (Eens een schoolmeester altijd een schoolmeester.) (Het tweede schoolmeester mag je ook door sukkel vervangen.) Vooral de portretten van Marnix Gijsen en Karel Jonckheere zijn onvergetelijk, scherp uitgebeiteld en met wijsheid en kennis van zaken geschreven. De heren worden eerst in al hun onderdelen uit elkaar genomen en vervolgens weer ineengeschoven en daar staan zij dan, voor altijd, maar nu in hun ware gedaante en inmiddels ontdaan van hun pompeuze luister.'

Wat Wiener hier opmerkt over de twee portretten, geldt voor álle portretten in *Stoffer en blik*. Evenals in zijn boeken over schrijvers-zelfmoordenaars, *De laatste deur* (1983) en *De zwarte zon* (1999), is Brouwers' toon vaak die van solidariteit. De heren schrijvers en de *uitgeefster* Angèle Manteau worden weliswaar 'in al hun onderdelen uit elkaar genomen' en 'van hun pompeuze luister' ontdaan, maar het is opmerkelijk hoe Brouwers' poging hen terug te brengen tot 'hun ware gedaante' (uiteraard zoals Jeroen Brouwers die ziet) hen meer eer bewijst, dan wanneer die pompeuze luister zou blijven bestaan. Karel Jonckheere mag dan geportretteerd worden als een kwebbelhoofd van de eerste orde, Brouwers brengt zijn verdiensten óók in fatsoenlijke proporties naar voren. Zijn verbondenheid met en respect voor Teirlinck steekt hij niet onder stoelen of banken. Die bestaan niet uitsluitend bij de gratie van diens schrijverschap en de invloed daarvan op Brouwers' schrijverschap. Wijzend op een papieren strook met daarop het motto uit zijn *Zelfportret of het galgemaal* moet Teirlinck Brouwers ooit toegevoegd hebben: 'Gij zijt er dus ook zoëen.' Dat motto *luidt*: 'Liever geschuwd om mijn waarheid, dan gezocht om mijn schijn.'

Het had één van de motto's van dit boek kunnen zijn, want ondanks Brouwers' soms bijkans ongelooflijke geduld met Angèle Manteau, blijkt de verkoopster van boeken er overduidelijk níet zoëen. Angèle Manteau, zo toont Jeroen Brouwers overtuigend aan, is een groot deel van haar latere leven bezig geweest haar biografie te vervalsen en te verfraaien. Brouwers brengt opnieuw noodzakelijke retouches aan in de mislukte poging van Greta Seghers om Angèle Manteaus biografie te schrijven (*Het eigenzinnige leven van Angèle Manteau*). *Stoffer en blik* roept daarmee meteen de vraag op of de 'definitieve' biografie van de uitgeverij ooit zal kunnen verschijnen, want de plundering en verdwijning van het door Brouwers opgezette archief en het verdonkermanen van brieven doet het ergste vrezen. Splinters informatie die tot niet veel meer zullen kunnen leiden dan deelstudies, meer zit er waarschijnlijk niet in.

Een leidmotief in het boek is Brouwers' verzet tegen ingrepen in de manuscripten van schrijvers. Hij neemt Seghers kwalijk dat ze het principe van hoor en wederhoor niet heeft toegepast bij het schrijven van haar boek over Manteau. Hij legt Vlaamse schrijvers het vuur aan de schenen, omdat zij toestonden dat hun literaire werken door de uitgeverij 'vernederlandst' werden - en hij laat ten overvloede opnieuw zien op welke schaal dat gebeurde. Hij steekt Walter van den Broeck *en passant* een pluim op de hoed, omdat die stelselmatig weigerde zijn werk te laten aanpassen.

Het enige portret dat de geportretteerde niet welgevallig zal zijn, is dat van Ward Ruyslinck. Daarmee schrijft Brouwers een polemiek die dampt - van ingehouden woede. Brouwers legt verschillende keren een opmerkelijke pudeur aan de dag: hij wenst onder geen beding beschuldigd te kunnen worden van laster (waar hij Manteau

en Ruyslinck nu juist wél van beschuldigt) en wat hij niet kan documenteren, verzwijgt hij. Al met al is dit vrijwel uitsluitend op aantoonbare feiten gebaseerde portret van Ruyslinck waarschijnlijk des te dodelijker: Brouwers slaat hem voornamelijk met zijn eigen formuleringen om zijn oren. Ook Ruyslinck wordt in zijn onderdelen uit elkaar genomen en weer in elkaar gezet. Van de puzzelstukken van de ‘keizerarend’ van de Vlaamse literatuur die dat oplevert, blijkt uiteindelijk niet veel meer in elkaar te zetten dan een gefrustreerde, kleinzielige ‘heggenmus’. Ooit waren, volgens Ruyslinck, de rollen omge-

draaid. Ooit. Brouwers rekent volledig met hem af, hij heeft niet zozeer een beetje met stoffer en blik rond geschuierd, hij heeft afdoende gestofzuigd. Daarvoor heeft hij, zoals Teirlinck hem indertijd toevoegde, voldoende geoefend, om van het boek een bij vlagen vrolijk, dan weer treurig stemmend, overtuigend mengsel van anekdote, essay, polemiek, autobiografie en herinneringen te maken, waarvoor de titel eigenlijk een te bescheiden aanduiding is: 'Er moe(s)ten nog wat memoires op papier voordat het licht voorgoed wordt uitgedraaid.' Wil hij dan', 'voordat het licht voorgoed wordt uitgedraaid', nú eens werk gaan maken van het derde deel van zijn brievenboek *Kroniek van een karakter?* Dat eindigt in 1986. Ik mis de periode 1986-2004.

## De paradox van het cynisme
## Over het lezen en herlezen van het werk van Imre Kertész

'Du musst dein Leben ändern,' dichtte Rilke zichzelf toe na het zien van een *archaïscher Torso Apollos*. Een kunstwerk dat je dwingt je leven te veranderen, natuurlijk niet in die zin dat 'de lezer een huwelijk moet laten ontbinden, een verre reis moet ondernemen, clochard wordt, van een flat springt, communist wordt of vegetariër. Maar iets van de vorm én de inhoud van het werk moet, als een residu, in de bloedbaan en in het zenuwstelsel van de lezer achterblijven, zijn ritme wijzigen, zijn oogopslag veranderen, al is het met niets te meten en hem door niemand aan te zien' (Huub Beursksens in: *Buitenwegen*).

Er is literatuur die zelfs zo uit het lood slaat dat tegengif noodzakelijk is.

Wat begrijp ik Ritzerfeld goed wanneer hij in *De Poolse vlecht* Emile Suter zich laat schamen om 'de naam van zijn plaats van bestemming hardop te noemen', zoals ik het ook begrijp dat de schrijver zelf de naam ontwijkt door een geografische omschrijving te geven die noopt tot het gebruik van de atlas - hetgeen de vinger onverbiddelijk leidt naar Oświeçim. De schaamte van Emile Suter betreft niet alleen 'het schuldige landschap' (Armando), maar ook zijn motieven: 'Hij wil een verlangen bevredigen: de herdenking van een dode binnen een moordend amalgama zo chaotisch dat hij elk persoonlijk besef van zijn eigen dode zal mogen en kunnen verliezen.' Doordat hij dit beseft, wordt de lezer deelgenoot van Suters schroom. *De Poolse vlecht* maakt op nog een andere manier ongemakkelijk: het in schitterende stijl geschreven boek stelt juist door die stijl de vraag naar de verhouding tussen 'het esthetische' en Auschwitz.

Imre Kertész, zelf overlevende van het moordend amalgama, brengt redding. In *Dagboek van een galeislaaf* schrijft hij dat het concentratiekamp 'alleen voorstelbaar is als literaire verbeelding, niet als werkelijkheid.' En hij voegt er aan toe: 'Ook niet als je zelf in zo'n kamp zit, dan helemaal niet.' Dat laatste begreep ik pas toen ik *Onbepaald door het lot* las.

Er is literatuur die uit het lood slaat - vaak is dat ‘kampliteratuur’ en ik heb mij lang afgevraagd waarom ik die tóch las: op het residu dat ze in mijn zenuwstelsel achterliet, zit toch niemand te wachten? Het graf in de wolken van Celan is nauwelijks leesbaar zonder een welhaast fysieke reactie. Ik las het oeuvre van Primo Levi tot hij zelfmoord pleegde, daarna kón ik zijn werk niet meer lezen. Danilo Kis, G.L. Durlacher, Jorge Semprun, Jean Améry, Aleksandar Tišma ... zijn *Het gebruik van de mens* is een boek dat zijn flaptekst méér dan waar maakt: ‘Vera, de meest “gebruikte” persoon in de roman, wordt “Feldhure” en weet zo het dodenkamp te overleven. Vera's relaas vanaf de dag dat ze naar Auschwitz werd gedeporteerd tot de dag van haar terugkeer is een van de meest realistische en ontzettende beschrijvingen van nazi-kampen die de literatuur tot dusver heeft opgeleverd.’ Over de realiteitswaarde van Tišma's literaire verbeelding kan en wil ik geen oordeel aanmatigen, het ontstellende daarvan kan ik zonder aarzelen beamen. Ik had het boek gelezen en ‘iets’ waar ik geen greep op had, maakte dat ik het boek ‘vergat’. Op de plaats in mijn geheugen, waar normaal gesproken *Het gebruik van de mens* opgeslagen zou dienen te liggen, ontwikkelde zich een volkomen blanco plek. Toen ik het boek enkele jaren daarna herlas, was het dan ook ‘als nieuw’ voor me - een onbegrijpelijke ervaring - en daardoor sloeg me dezelfde passage die, zo realiseerde ik me later, er voor gezorgd had dat ik het boek verdrong, me vol in het gezicht. Ergens in het boek beschrijft Vera hoe zij ‘getuige is van een strafoefening’. De nacht volgend op het herlezen van de roman ‘beleefde’ ik die ‘strafoefening’ - een eufemisme van jewelste - in een nachtmerrie waaruit ik schreeuwend en zwetend wakker werd. Sindsdien heb ik de boeken van Tišma gekocht, maar niet meer gelezen. Waarom? Gekocht: uit solidariteit met de schrijver, die de moed en de menselijkheid heeft om doorte dringen ‘in de psyche van personages die ons na gaan staan’, zoals Tom Eekman dat in zijn nawoord bij zijn vertaling formuleert. Niet meer gelezen: omdat de *New York Times Book Review* gelijk had, toen zij na de verschijning van de Engelse vertaling schreef dat Tišma's ‘boodschap is dat “de menselijke geest, misbruikt door sadisten en politiek tirannen, niet in staat is zich te herstellen.”’

Mijn cynisme is mijn cynisme is mijn cynisme ... en alleen al daarom is het vreemd dat ik een boek dat mijn cynisme bevestigt, niet meer kán en wíl lezen. Tišma laat me volkomen radeloos achter. Zonder hoop kun je niet leven, blijkbaar; zonder hoop kun je niet lezen, blijkbaar.

Primo Levi redeneerde zichzelf de dood in door er steeds meer van uit te gaan dat alleen ‘de slechtsten’ het kamp overleefd hadden: overleven kon alleen *ten koste* van anderen en *dus* behoorde je tot de parasieten als je overleefd had en aangezien hij een overlevende was, was de conclusie onontkoombaar: hij behoorde tot die slechtsten. Améry, Celan...

‘Leven is een kwestie van mentaliteit,’ zei G.L. Durlacher in een interview. Imre Kertész bevestigt dat op allerlei plaatsen in zijn werk. Hij beaamt zelfs de schuldvraag van Levi, maar voegt er één cruciale zin aan toe: ‘Wie in leven blijft, is altijd schuldig. Maar ik zal de wond dragen’ (in: *Liquidatie*) - en daar zit hem de ontsnapping naar het leven in.

Kertész' werk is allesbehalve een vlucht: hij treedt de zogenaamde werkelijkheid met open vizier tegemoet. Zijn oeuvre is het tegendeel van verdringing, maar inmiddels wél een methode om voort te kunnen. De dagboeken van Thomas Mann

noemt hij ‘kroniek *als* zelfonderzoek’ en hij citeert Corian: ‘Elk boek is een uitgestelde zelfmoord.’ In wezen typeert hij hier zijn eigen werk.

Dat Kertész de lezer tot op zekere hoogte ‘redt’ door te stellen dat Auschwitz alleen als literaire verbeelding voorstelbaar is, betekent meer dan alleen een vrijwaring voor het antwoord op de vraag of dat ethisch gesproken wel kan: ‘fictie’ ‘over’ de kampen. Kertész merkt in *Dagboek van een galeislaaf* droogweg op: Het genieten van kunst heeft altijd iets immoreels. Het publiek doorlijdt het werk niet maar consumeert het als een smakelijk hapje.’ Daar zijn we dus mee klaar: het lezen van een roman is per definitie iets immoreels. Kertész impliceert hier natuurlijk mee dat literatuur *au fond* ontoereikend is, omdat woorden waarmee de kampliteratuur geschreven is, de zogenaamde werkelijkheid, zelfs niet kunnen benaderen. Maar

meer dan dat hebben we niet: woorden. Daarbij realiseert Kertész zich waarschijnlijk heel goed dat zijn *Onbepaald door het lot* een particuliere geschiedenis vertelt, die - alleen al daardoor - het zicht op 'de geschiedenis' vertroebelt. In *Liquidatie* spreekt hij dan ook stelselmatig over de 'zogenaamde werkelijkheid' en stelt hij onomwonden: 'Voor Auschwitz is geen verklaring.'

*Onbepaald door het lot* wordt verteld vanuit het perspectief van een 15-jarige jongen en hoezeer Kertész er zelf ook mee blijkt te worstelen, voor het eerst 'begreep' ik de naïveteit van de gedeporteerden enigszins. Kertész' worsteling gaat om de vraag in welke mate 'de nodige stappen' die iemand 'gedaan' heeft, van invloed zijn op zijn leven, maar zekere passages uit zijn boek maken genadeloos duidelijk dat ieder mens gevangen zit in zijn eigen perceptie van de werkelijkheid en dat daar - in weerwil van de titel - een noodlottige onontkoombaarheid uit voortvloeit. Wanneer hij in volkomen onwetendheid over wat hem te wachten staat, wacht op verdere deportatie - een woord dat nú sindsdien een connotatie heeft, die het tóen beslist niet had - zo beschrijft Kertész, is er een man die bij een Duitse officier informeert waarom hij 'niet in overeenstemming met zijn capaciteiten' kan werken. De Duitse officier raadt hem aan om zich als vrijwilliger op te geven en omdat de in de waarneming van de gevangene 'nuchtere, gematigde en in ieder opzicht onberispelijke' officier zo 'objectief' is geweest, schijnt hem het advies 'juist en reëel'. 'Vooropgesteld dat mijn mensenkennis me niet bedriegt,' laat Kertész hem er met een uiterst pijnlijk gevoel voor ironie nog aan toevoegen. De slotzin van de alinea zou om te grinniken zijn als het smoelwerk van de grimmige werkelijkheid er niet dwars doorheen zo gruwelijk zichtbaar zou zijn: 'Dit laatste zei hij op zo'n toon dat die voorwaarde mij vervuld scheen.'

Dat ook ('juist' zegt Kertész) voor iemand ín Auschwitz het kamp alleen voorstelbaar is als literaire verbeelding maakt de schrijver waar door duidelijk te maken dat Gyurka de 'zogenaamde werkelijkheid' waarschijnlijk uit zelfbescherming slechts stap voor stap tot zich door laat dringen - en dan nog alleen maar vanuit het unieke perspectief van het individu. Voor Gyurka betekent dit dat hij op zeker moment wel besef heeft van de verdwijning en crematie van tientallen wagonladingen mensen, maar dat hij zelf deel uitmaakt van een andere 'werkelijkheid', die - ironie van het door Kerész vermaledijde lot - door een verwonding bestaat uit een langdurig verblijf in een kampziekenhuis, hetgeen hem uiteindelijk het leven redt. De ongerijmdheid van het bestaan van een *ziekenhuis* te midden van de vernietigingsindustrie maakt een wezenlijk onderdeel uit van Kertész werk. In *Liquidatie* draagt het hoofdpersonage B, een getatoeëerd nummer op zijn dijbeen: hij is in Auschwitz *geboren*. Al even ongerijmd en tegelijkertijd wezenlijk voor zijn levenshouding is het slot van *Onbepaald door het lot*:

> Ik had het kamp nu eenmaal overleefd en zou elk argument aanvaarden dat mij in staat stelde verder te leven, daar was ik heel zeker van. Toen ik op dat rustige, schemerige plein en die door oorlogsgeweld geteisterde maar toch o zo veelbelovende straat om me heen keek, voelde ik de bereidheid daartoe al in mijn binnenste opkomen en geleidelijk sterker worden. Ja, ik zou mijn leven voortzetten, hoe onmogelijk dat ook was. Mijn moeder wachtte op me en de stakker zou stellig dolblij zijn als ze me terugzag. Ik herinnerde me haar wens om een zoon te hebben die arts

of ingenieur was. Die wens zou ik naar alle waarschijnlijkheid vervullen. Wij mensen zijn in staat om alles te overleven, ook de meest ongerijmde situaties, en in de verte, wist ik, wachtte het geluk al op me, als een onvermijdelijke val. Zelfs daarginds, bij de schoorstenen van Auschwitz, was er, als de kwellingen aflieten, iets geweest wat je met geluk zou kunnen vergelijken, ledereen had het over ontberingen en ‘gruwelen’, maar die kleine gelukservaringen waren het belangrijkste geweest. Ja, als ze me weer van die vragen stelden, zou ik daarover vertellen, over het geluk dat je in een concentratiekamp kunt ervaren.
Als ze er ooit nog naar zouden vragen, en ik dat geluk dan nog niet vergeten was.

Kertész' werk is, zoals hij schrijft over Wittgenstein, ‘op een bepaald traject van de weg naar de ondergang onverwachts vruchtbaar en vruchtdragend’ geworden: ‘- het denken als poging om erbovenop te komen, het denken als wraak, als de laatste, achterwaartse blik van een vluchteling, vol verachting en luciditeit.’ Zijn oeuvre overstijgt het louter autobiografische, omdat het genadeloos laat zien hoe een mens in de levensomstandigheden zoals die gelden in een concentratiekamp of een dictatuur, volkomen onderworpen raakt aan de willekeur van anderen en afgestompt geen enkele keuze meer kan maken, maar het is tevens het levende bewijs van een mogelijke weg terug. *Ik, de ander* besluit: ‘Mijn lichaam buigt zich in de richting van de dood, maar mijn hoofd draait zich om naar het leven en mijn voet verheft zich aarzelend om een stap te doen. Een stap waarheen? Het doet er niet toe, want degene die zo dadelijk die stap zal doen, zal ik niet meer zijn maar een ander.’

Zijn gehele oeuvre is doortrokken van een lucide cynisme - of, zo men wil: van een cynische luciditeit - maar in weerwil van zichzelf zit er een scheur in waardoorheen het licht naar binnen valt.

RON ELSHOUT

Van Imre Kertész verschenen bij Van Gennep de romans: *Onbepaald door het lot* (1995), *Het fiasco, Kaddisj voor een niet geboren kind* en de ‘kroniek van een verandering’ *ik*, *de ander* (2001), alsmede de ‘dagboekroman’ *Dagboek van een galeislaaf* (2003). Kertész' roman *Liquidatie* (2004) en Ritzerfelds *De Poolse vlecht* (1982) verschenen bij De Bezige Bij. Het werk van G.L. Durlacher en A. Tišma verscheen bij Meulenhoff.
Jeroen Brouwers, *Stoffer & blik. Herinneringen aan een periode (1964-1970)*. Urtgeverij Atlas, Amsterdam / Antwerpen, 2004.

# Bzzlletin
# Poezie

## Men moet zijn tuin onderhouden
## Over *Alleen in de tuin* van Gerrit Kouwenaar

Als er één dichter is die de laatste jaren Voltaires gevleugelde woorden ‘Il faut cultiver son jardin’ in praktijk gebracht heeft, dan is dat Gerrit Kouwenaar, die in zijn recente bundels het topic van de tuin uitputtend geëxploreerd heeft. Cultiveren is volgens het woordenboek niet alleen onderhouden, maar ook ontwikkelen. Kouwenaars beperking tot ‘huis, tuin en keuken’ maakt niet zozeer dat het leven of de wereld daarbuiten ontkend worden, als wel dat hij zijn wereldbeeld de tuin in gesleept heeft en zijn beeldmateriaal steeds verder teruggebracht tot de *hortus conclusus* om leven en dood des te geconcentreerder te evoceren.

De geografische beperking gaat gelijk op met een steeds verder toenemende dichtheid in taal. Het lijkt er op dat de concentratie in en de intensiteit van Kouwenaars gedichten alleen nog maar toeneemt.

In het titelgedicht van zijn laatste bundel, *totaal witte kamer*, viel het binnenste van het binnenste, die kamer, uiteindelijk samen met zowel het laatste samenzijn aldaar, als de bijna onuitgesproken en daardoor des te nadrukkelijker aanwezige wens samen opnieuw te (kunnen) (mogen) beginnen vanuit diezelfde maagdelijke kamer. Tevens is het gedicht een wanhopig smekende poging de tijd stil te zetten: ‘laten we nog eenmaal...’

De bundel *totaal witte kamer* staat voor het grootste deel in het teken van eenzaamheid, over ‘aanwezige afwezigheid’, bijvoorbeeld over hoe een parfumflesje met een dichterlijke naam die afwezigheid op Proustiaanse wijze ‘onzegbaar aanwezig’ maakt. Tezamen met de beperking van de geografische actieradius levert dat een beklemmende bundel op, niet in de laatste plaats doordat Kouwenaar alle sentimentaliteit uit zijn gedichten wegzuivert. Zijn strenge, geconcentreerde taal maakt, betoogde ik al in het *hors concours*-nummer van BZZLLETIN, de beschreven emoties voelbaar, maakt die althans in hoge mate ‘werkelijk’.

Deze ontwikkelingen blijken zich door te zetten, zo bevestigen twee gedichten gepubliceerd in Jozef Deleus onvolprezen poëzietijdschrift *Het liegend konijn*. Het eerste gedicht van Kouwenaar daarin luidt:

### *Alleen in de tuin*

Men zit met zijn schimmen in de tuin, licht
bladert schemer, er ademen oude nalatige vragen
men zwijgt zich te zamen, is sprekend zijn naaste
het is later, onhoorbaar als tijd

men zou dit ingedikt niets willen stillen ontmaken
deze langzame cirkel, dit doodlopend loze moment
willen wissen in scheurende zijde, ontastbare
tastende voeten voorbijgaand over het grind

zo duurt men nog even, uurglazen, eetgrage boeken
doodsnood van hongerend voedsel, dan vindt zich

het sterfelijk licht uit en gaat men, gaat men
naar binnen, gehoorzaam, verhoort men het donker-

De encyclopedie beweert over Kouwenaar: ‘Zijn gedichten bevatten veel dubbelzinnigheden, die verborgen, onverwachte betekenissen naar voren halen [...]’ Ook dit gedicht zit er zo vol mee dat de ‘ingedikte’ taal een samenvatting ondoenlijk maakt, eerder dijt de ‘betekenis’ van het

gedicht steeds verder uit. De beschreven situatie is duidelijk: iemand zit zwijgend, mompelend in zijn tuin en denkt aan de doden uit zijn bestaan. Hij zou dit moment volgaarne níet meemaken, zit nog even en gaat, als het donker wordt, naar binnen. Hoe maakt Kouwenaar hier poëzie van?

Het gedicht begint met het door Kouwenaar geijkte woord ‘men’. Rutger Kopland heeft in een essay over zijn eigen gedichten eens geweerd dat een dichter in een gedicht het persoonlijke onpersoonlijk moet maken om, paradoxalerwijze, het gedicht een kans te geven persoonlijk te worden. Kees Fens wees er op dat Kouwenaars op eerste gezicht afstandelijke ‘men’ uiteindelijk wellicht nabijer is dan ‘ik’, omdat ‘ik’ een ander (de lezer, in dit geval) uitsluit en ‘men’ de lezer juist includeert. Voor het onderhavige gedicht gelden de uitspraken van Kopland en Fens in hoge mate. De schimmen, die in het tweede (in *Het liegend konijn* gepubliceerde) gedicht ‘onzegbaar aanwezig’ gemaakt worden door de formulering ‘lichamen [die] / in lichtval hun vlees vermissen’, bevinden zich buiten de ‘ik’, maar als deze zwijgt, zwijgt hij ‘zich te zamen’. In het tweede gedicht lezen we: ‘terwijl men zichzelf behelst als geen ander / stelt men zich samen’. In de zwijgzame formulering werkt de alchemie van de uitdrukking ‘zwijgen is goud’ volop, want in de tweede helft van de derde regel, waarin ‘sprekend’ zowel letterlijk als figuurlijk genomen dient te worden, valt ‘ik’ samen met ‘zijn naaste’. Die ‘naaste’ zou een van de schimmen kunnen zijn, maar ook - en daar wordt het onbepaald voornaamwoord functioneel - een ander, eventueel in dezelfde omstandigheid verkerend als ‘ik’, en alleen al daarom met hem samenvallend in ‘men’.

Kouwenaar voert de concentratie in het gedicht verder op door woorden te groeperen rond bepaalde begrippen. Zo'n cluster, waarin het spreekwoord doorklinkt, is bijvoorbeeld: ‘spreken’, ‘zwijgen’, ‘nalatige vragen’, ‘onhoorbaar’, ‘verhoort’. Het aan deze reeks verwante en na ‘spreken’ geïntroduceerde ‘stillen’ roept het begrip ‘honger’ op. In de derde strofe vinden we ‘eetgrage’ en ‘hongerend voedsel’, hetgeen herinnert aan de ook al vertrouwde eetmetafoor van Kouwenaar. Evenals het contrast ‘spreken en zwijgen’, speelt de tegenstelling tussen ‘licht en donker’ een rol in het gedicht, dat van licht via schemer naar donker ‘verloopt’. Met de variant op het stervende licht in de voorlaatste regel haalt men, overigens ná de omineuze vaststelling ‘zo duurt men nog even’, de eigen sterfelijkheid het gedicht binnen.

Een ander middel tot concentratie is de door de encyclopedie gereveleerde dubbelzinnigheid, die ik liever meerduidigheid zou willen noemen. Ze speelt een belangrijke rol in de derde regel, in woorden als ‘naaste’ en in de interpretatie van de formulering ‘zo duurt men nog even’, maar ook in bijvoorbeeld ‘voorbijgaand’ uit de achtste regel en in ‘uurglazen’ - men kan daarbij denken aan scheepsterminologie waarin uren in ‘glazen’ worden uitgedrukt, maar het is vooral logisch te denken aan het wegdrinken van de uren.

Opvallend, gezien de opgeroepen situatie, is het gebrek aan gelatenheid, zoals die waarvan het oeuvre van J.C. Bloem doordrenkt is, Er is weinig berusting te vinden in Kouwenaars gedicht. Weliswaar wordt in de laatste regel gehoor (!) gegeven aan het donker, maar dat lijkt toch ingegeven door het besef dat er nu eenmaal niets anders opzit. Bovendien biedt de tweede strofe met de wens, evenals de formuleringen ‘eetgrage boeken’ en ‘hongerend voedsel’ tegenwicht. Het voedsel hongert er naar gegeten te worden: de wereld doet, evenals later het donker, een beroep op ‘men’. Adriaan Roland Holst antwoordde ooit grimmig-ironisch op de aangever van een

journalist ‘Bijna al uw vrienden zijn overleden’: ‘Ja, sinds enige jaren doe ik aan overleven.’ Men valt uiteindelijk samen met hoe en wat men is (en dat bestaat uit veel verlies) en neemt het leven (en de dood) zoals dat nu eenmaal is, Dat heeft minder met gelatenheid te maken dat met Voltaires imperatief: ‘Il faut’. Er zit niets anders op: men moet. Het roept het al even imperatieve slotgedicht uit *De tijd stoot open* (1996) op:

### *Men moet*

Men moet zijn zomers nog tellen, zijn vonnis
nog vellen, men moet zijn winter nog sneeuwen

men moet nog boodschappen doen voor het
donker
de weg vraagt, zwarte kaarsen voor in de kelder

men moet de zonen nog moed inspreken, de
dochters
een harnas aanmeten, ijswater koken leren

men moet de fotograaf nog de bloedplas wijzen
zijn huis ontwennen, zijn inktlint vernieuwen

men moet nog een kuil graven voor een vlinder
het ogenblik ruilen voor zijn vaders horloge -

Voor de komende gedichtendag is een speciaal daarvoor geschreven bundeltje van Gerrit Kouwenaar aangekondigd. De nacht vindt plaats, men verbergt zich in vlees, men hoort het donker onder de stenen, maar hij zal zijn inktlint nog eens moeten vernieuwen. Het zijn altijd kleine bundels voor een vriendenprijsje, de komende bundel zou wel eens van hoog soortelijk gewicht kunnen zijn. Men moet.

## Alsof
## Over *onhandig bloesemend* van Ramsey Nasr

Ramsey Nasr opent zijn bundel *onhandig bloesemend* met een gedicht dat de toon zet:

### *da capo*

treed binnen allerzwartste
met je gezandstraalde ziel
gerangschikte tranen
treed binnen en brul als een dame

schreeuw onder een houten doek
opnieuw cadenza na cadenza
sterf in een lijf dat niet van jou is
zing tot bloedens toe
ik wacht

beuk open de rode zaal
ik heb haar schoon en stil gemaakt
en smeek je wees mijn opera
da capo
kus dit lege hart

Wie wordt hier uitgenodigd? De lezer, het ‘bitterlijk lief’ dat later in de bundel een rol zal spelen, de dichter zelve, of de Bianca Castafiore die zo meteen haar cadenzen moet gaan brullen? In ieder geval wordt duidelijk dat de dichter een stevige klap van de romantische molen heeft gehad, want - goede hemelen - wat haalt hij, als een op hol geslagen Anna Enquist, allemaal overhoop: ‘*allerzwartste*’, ‘tranen’, ‘brul’, ‘schreeuw’, ‘sterf’, ‘tot bloedens toe’, ‘beuk’, ‘smeek’. Hij gooit inderdaad de beuk erin, maar tegelijkertijd wekt hij de indruk een loopje te nemen met deze Grote

Gevoelens - het is, om met Gerrit Komrij te spreken, alles onecht: de tranen zijn gerangschikt, het doek is van hout, het lijf is niet van jou, kortom het is maar ‘opera’. De uitnodiging *da capo*, alles nóg eens te spelen, maakt de hevige gevoelens niet minder artificieel. Blijft over de vraag wie ‘dit lege hart’ moet gaan kus-

sen. Na deze holle paukenslagen is het op zijn minst opvallend hoe Nasr vervolgens in het tweede gedicht, onder de *lood*zware titel ‘bse mkz dioxine varkenspest’, zowel de dood welhaast achteloos relativeert: ‘dag gijs het leven zit erop mijn jong / er werd niet veel gelachen dat is waar / maar zie het ook van onze kant de dood / wat is de dood het is maar een gebaar’, als het leven: ‘in elk geval er valt niet veel te zeggen / dit was het dan’. Hier wordt gestorven in een lijf dat wél van hem (gijs) is, maar er wordt bepaald niet tot bloedens toe gezongen, Vreemd: eerst die kunstmatige, grote gevoelens en daarna deze schouderophaal waar je een woedend verzet zou verwachten.

In de tweede afdeling van de bundel', ‘dichter liefde’ geheten, verwijst Nasr met het motto naar Heinrich Heines *Buch der Lieder* (1827), maar Nasrs gedichten zijn gebaseerd op de tekst van Heines *Dichterliebe*, door Robert Schumann getoonzet (opus 48). In een bundel vol met verwijzingen naar de muziek (opera; Schumann; de laatste reeks, ‘wintersonate’ getiteld, is gebaseerd op biografische gegevens van Sjostakovitsj en gestructureerd volgens diens altvioolsonate opus 147) wekken variaties op het werk van anderen geen vreemde indruk. Aanvankelijk volgt Nasr Heine, voor zover het de volgorde van de gedichten betreft, nauwgezet, maar gaandeweg worden zijn stappen groter en neemt de afstand tot Heines cyclus toe. Dezelfde beweging, vanuit de gedichten van Heine, is in de gedichten te vinden.

Het eerste gedicht van Heine, ‘Im wunderschönen Monat Mai’, luidt:

> Im wunderschönen Monat Mai,
> Als alle Knospen sprangen,
> Da ist in meinem Herzen
> Die Liebe aufgegangen.
>
> Im wunderschönen Monat Mai,
> As alle Vögel sangen,
> Da hab' ich ihr gestanden
> Mein Sehnen und Verlangen.

In Nasrs toonzetting wordt deze ‘wonderbaarlijke maand’:

> dat was in de wonderbaarlijke maand
> van bloesemingen en overvloed
> toen mijn borstkas opstoof als papaver
> ribben in sierpennen uitwaaierden
> mei mijn magere taal openbrak
> vergelijkingen vrat als vuur water
>
> ik schaamde mij diep naar poldergewoonte
> in loden jas tussen druppel en wind
> ongevoelig bij takken struikgewas doornen
> had ik licht opgevat
> ik wreef haar in
> en doorzichtig vernederend fonkelniezen
> kwam over mij o wonder daar ging ik
> men zou van minder uit schamen gaan
> maar dit was mijn ziekte baarlijke liefde

Het heeft er alles van dat Nasr, vertrekkend vanuit Heines klassieke vorm, op zoek is naar improvisaties met een ‘maximaal’ effect: ongetwijfeld niet uitsluitend bij

pianobegeleiding te zingen. In Heines gedicht is in de maand na *the cruellest month* de liefde opengegaan in zijn hart. In Nasr variatie lijken leven, liefde en taal opengebroken: de opengesprongen bloemknoppen van Heine verkeren bij hem in een opstuivende overvloed van bloesemingen. De magere taal (van Heine?) waaiert breed uit. We kunnen in de laatste regel van de eerste strofe tussen ‘vuur’ en ‘water’ een punt denken, maar wanneer ‘vuur’ het subject van de zin is en ‘water’ het object, krijgen we een vreemd fenomeen: vuur dat water vreet? Is het niet eerder het water dat het vuur dooft? Ook de formulering ‘had ik licht opgevat’ is meerduidig. Heeft de ik de (dovende) liefde (te) licht opgevat, of moeten we ‘licht’ niet opvatten als ‘luchthartig’, maar als ‘schijnsel’, óf: is de zin domweg niet afgemaakt? Hoe dan ook, in het laatste deel van het gedicht lijkt sprake van een allergische reactie waarvoor ‘ik’ zich schaamt. Het adjectief ‘baarlijke’ in de laatste regel doet het voorkomen alsof die liefde maar

*nonsens* is, hetgeen doet denken aan het ironische spel met gevoelens uit het eerste gedicht.

De poëzie van Heinrich Heine (1797-1856) heeft, evenals die van zijn Nederlandse evenknie Piet Paaltjens (François Haverschmidt, 1835-1894), een gespleten karakter, ze is even ironisch als navrant, even sceptisch als gevoelig. In beider werk is sprake van een 'zwarte grondtoon' die doet vermoeden dat de romantische tragiek die er in overdreven wordt, desalniettemin authentiek is. Bij Heine zou dat tragische levensgevoel gevoed (kunnen) zijn door een ongelukkige liefde voor zijn nicht Amalie (en later nog eens door een dergelijke geschiedenis met haar jongere zus Therese).

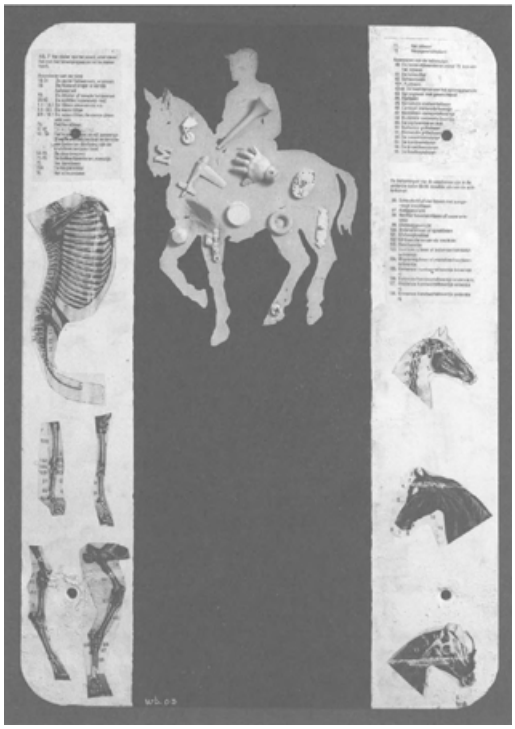
Ramsey Nasr corrumpeert de lieflijke uitgangspunten van Heine. Onder diens zoetelijke opsomming 'Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne' legt hij een (waterstof)bom: 'de roos de lelie de duif de zon / de aap saturnus de waterstofbom' en hij levert genadeloos commentaar op de 'allesverkruimende minnaars', want zij 'kleineren de elementen'. Hij moderniseert en vervuilt Heines romantisch gestemde *Natureingangen*: Heines 'Im Rhein, im heiligen Strome, / Da spiegelt sich in den Wellen / Mit seinem großen Dome / Das große, heil'ge Köln' wordt door Ramsey Nasr aan de tijd aangepast: 'aan onze rijn de onzwembare / aan de reinigend chemische stroom // zag men vroeger geen duitse kolos of hij / lag dubbel ook op het schimmerend water'. Hij neemt afstand van Heine door diens 'zuiverheid' onzuiver te maken, door diens 'ich' te veranderen in ene 'frederik wonderlik', die menigmaal de vertaalkunst niet machtig blijkt te zijn en zich dan genoodzaakt ziet onvervroren germanismen te gebruiken. Zelfs Heines *Nachtigal* behoudt in Nasrs bewerking zijn 'i'. In de bewerking van 'Und wüßten die Blumen, die kleinen' wordt de afrekening volledig: deze romantiek hoort bij 'duitse jongemannen' stelt de dichter spottend: 'vroeger wisten de bloemen exact / waar en wanneer duitse jongemannen / met diep verwond hart / zich lieten zien in 't struikgewas'. Kortom: Heine blijft uitgangspunt, maar wordt steeds verder op afstand gezet en in het gedicht 'bitterlijk huis' wordt onomwonden vastgesteld: 'frederik wonderlik huilt niet meer', zelfs niet bij 'een overduidelijk graf'. Hij blijkt rustig (!) op zoek te gaan naar de resten en slaat de gevonden metaforen 'hard duidelijk echt kapot'. Na een gedicht dat ironisch afrekent met verschillende soorten poëzie, onder meer die van 'hollands koning schraalhans', maar ook de 'banketgekakte' à la llja Leonard Pfeijffer, volgt het slotakkoord: 'frederik wonderlik was feilloos / op slag een sterveling geworden'. Blijkbaar moest hij daarvoor eerst bevrijd worden van de valse emoties van de literatuur, althans de poëzie 'van de bespottelijke praalzucht'.

Maar Nasrs redenering bijt zichzelf in de staart, want hij mag frederik wonderlik dan hardhandig teruggezet hebben in de zogenaamde werkelijkheid, de sterfelijkheid van frederik stelt niet zoveel voor, realiseren we ons ineens, want de dood was immers niet meer dan 'een gebaar'? Hij rekent al even hardhandig af met de 'bespottelijke praalzucht' van de poëzie en wil blijkbaar zo snel mogelijk de werkelijkheid in: 'ik geloof in baarlijke liefde er staat wat er staat alsof het niets is', Ramsey Nasr legt daarmee uiteindelijk een waterstofbom onder zijn eigen poëzie: 'alsof het niets is'. Of zit *des Pudels kern* hier in het ene woord: 'alsof'?

RON ELSHOUT

Ramsey Nasr, *Onhandig bloesemend*. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 2004

**Willem Broens** ***Een paard is een zeer oude vorm van schrijven III***



# Bzzlletin
# Register van de tweeëndertigste jaargang
# Nummers 284 t/m 290 - 2003-2004

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Wij zijn ervan uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

**BERGE, H.C. ten**
HERNOMEN GEDICHTEN (1970/2003) 288/114
HET GROTE LAK (POËZIE) 288/3
zie BEURSKENS, Huub
zie BLOEM, Rein
zie CASTEREN, Joris van
zie GERBRANDY, Piet
zie GROENEWEGEN, Hans
zie KEMPEN, Yves van
zie KRUITHOF, Jacques
zie OFFERMANS, Cyrille

**GERBRANDY, Piet**
BERGE, H.C. TEN '*TEXAANSE ELEGIEËN*' 288/31
Pavese, Cesare 286/53

**OFFERMANS, Cyrille**
*Berge, H.C. ten (juryrapport A. Roland Holst-penning 2003) 288/108*
*Saramago, José* 'Memoriaal van het klooster' *285/47*

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Cyrille Offermans in BZZLLETIN 288 op pagina 108 over H.C. ten Berge heeft geschreven, en dat het hierbij om het juryrapport van de A. Roland Holst-penning 2003 gaat; vervolgens dat er van H.C. ten Berge zgn. oorspronkelijk werk in BZZLLETIN is gepubliceerd, in dit geval zijn het gedichten die je in nummer 288 op de pagina's 3 en 114 aantreft. Bij H.C. ten Berge vind je verschillende verwijzingen; als je op zoek bent naar het juryrapport van de A. Roland Holst-penning 2003 moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzingen opvolgen om het te kunnen vinden (in dit geval dus bij Offermans, Cyrille), zoals je eerst bij Piet Gerbrandy moet kijken om te vinden waar en wat deze over H.C. ten Berge heeft geschreven. De verwijzingen geven aan dat je in BZZLLETIN 288 op pagina 31 een artikel van zijn hand over de bundel *Texaanse elegieën* zult aantreffen. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

## A

**ADRIAENSEN, Brigitte**
*Saramago, José* ‘Het beleg van Lissabon’ *285/93*
**ALBERTS, A**.
zie CASTEREN, Joris van

## B

**BASTELAERE, Dirk van**
zie ELSHOUT, Ron
**BERGE, H.C. ten**
HERNOMEN GEDICHTEN (1970/2003) 288/114
HET GROTE LAK (POËZIE) 288/3
zie BEURSKENS, Huub
zie BLOEM, Rein
zie CASTEREN, Joris van
zie GERBRANDY, Piet
zie GROENEWEGEN, Hans
zie KEMPEN, Yves van
zie KRUITHOF, Jacques
zie OFFERMANS, Cyrille
zie VOGELAAR, Jacq
zie ZUIDERENT, Ad
**BEURSKENS, Huub**
*Berge, H.C. ten 288/21*
**BLOEM, Rein**
BERGE, H.C. TEN 288/13
PAVESE, CESARE 286/89
**BOEF, August Hans den**
*Defoe, Daniel* ‘Robinson crusoe’ *en Coetzee, J.M.* ‘Foe’ *289/56*
*Jongstra, Atte 290/92*
**BOEUF, Gilles**
zie ELSHOUT, Ron
**BOGAERT, Paul**
*GEDICHT 287/53*
zie DECELLE, Anne
**BOOG, Mark**
zie GRONINGEN, Joris van
**BOOMSMA, Graa**
*BRANDING ACHTER SCHOORL 289/19*
**BOSKMA, Pieter**
zie BOUAZZA, Hafid
zie GRONINGEN, Joris van

zie STORM, Arie
**BOSSCHE, Bart van den**
PAVESE, CESARE 286/13
**BOUAZZA, Hafid**

*Boskma, Pieter* ‘De aardse komedie’ *284/64*
**BREEKVELD, Arno**
*(= psd. voor Alte Jongstra)*
zie ELSHOUT, Ron
**BROENS, Willem**
*DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS V 284/112*
*DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS VI 285/135*
*DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS VII 286/104*
*DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS VIII 287/96*
*DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS IX 288/136*
*EEN PAARD IS EEN ZEER OUDE VORM VAN SCHRIJVEN I 289/128*
*EEN PAARD IS EEN ZEER OUDE VORM VAN SCHRIJVEN II 290/112*
*IS ATTE JONGSTRA TE TEKENEN? 290/51*
*RUITERROUTE; STIJLOEFENINGEN. Naar William Hogarth's ‘Analyses of Beauty I’ 284/50*
*ZEEMARKT 289/54*
**BUELENS, Geert**
*GEDICHTEN 287/54*
zie ELSHOUT, Ron
**BULTINCK, Bert**
OVER DE TAAL VAN DE VLAAMSE LITERATUUR 287/18

**C**

**CASTEREN, Joris van**
ALBERTS, A. 289/93
BERGE, H.C. TEN (OVER ZIJN MOORTGAT-CYCLUS) 288/76
**CELAN, Paul**
zie ELSHOUT, Ron
**CLAES, Paul**
zie ELSHOUT Ron
**COETZEE, J.M.**
zie BOEF, August Hans den
**COSTER, Saskia de**
HONINGZEEP 287/69
**CUSANUS, Nicolaus**
zie HEUMAKERS, Arnold

**D**

**DECELLE, Anne**

*Bogaert, Paul* ‘Welcome hygiëne’ *en* ‘Circulaire systemen’ *287/40*
**DEFOE, Daniel**
zie BOEF, August Hans den
**DEKKERS, Hans**
*SCHIPPERS NAAST GOD (poëzie) 289/14*
**DYCK, Pieter van**
POSTMODERNISME IN VLAANDEREN 287/3

**E**

**EIJGENRAAM, Agna**
*Jongstra, Atte (en de beeldende kunst) 290/61*
**ELSHOUT, Ron**
*Bastelaere, Dirk van* 'Wwwhhoooosshhh, over poëzie en haar wereldse inbedding' *284/99*
*Boeuf, Gilles* 'In het groene licht' *287/91*
*Breekveld, Arno (psd. Jongstra, Atte) (over zijn poëzie) 290/37*
*Buelens, Geert* 'Het is' *284/103*
*Celan, Paul* 'Verzamelde gedichten' *288/132*
*Claes, Paul* 'Het hart van de schorpioen' *(en ander werk) 285/125*
*Enquist, Anna* 'De tussentijd' *290/109*
*Groenewegen, Hans* 'En gene schitterde op de rede. Over Kees Ouwens' *284/106*

*Kavafis, K.P.* 'Gedichten' *289/123*
*Kouwenaar, Gerrit* 'totaal witte kamer' *285/132*
*Linden, Rob van der* 'De hond, de kaars & de mot' *286/98*
*Linden, Rob van der* 'Het logboek van Brandaan' *290/105*
*Lucebert* 'Verzamelde gedichten' *285/130*
*Oosterhoff, Tonnus* 'Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen' *286/102*
*Oosterhoff, Tonnus* 'Dans zonder vloer' *290/102*
*Ouwens, Kees* 'Alle gedichten' *284/106*
PAVESE, CESARE (OVER ZIJN ROMANS) 286/22
PAVESE, CESARE (OVER ZIJN POËZIE) 286/66
*Pfeijffer, Ilja Leonard* 'Het geheim van het vermoorde geneuzel' *289/118*
*Reugebrink, Marc* 'De inwijkeling' *287/87*
*Roder, J.H. de* 'Het onbehagen in de literatuur' *284/99*
*Schröder, Allard* 'De hydrograaf' *289/101*
*Slauerhoff, J.J 289/76*
*Spinoy, Erik* 'Boze wolven' *289/125*
*Stitou, Mustafa* 'Varkensroze ansichten' *290/107*
*Thomése, P.F.* 'Schaduwkind' *288/129*
*Verhagen, Hans* 'Eeuwige vlam, verzamelde gedichten' *289/121*
*Warren, Hans* 'Verzamelde gedichten' *289/123*
*Wieg, Rogi* 'De ander' *290/109*
*Wittenbols, Peer* 'Kop van het hoofd' *287/93*
**ELSSCHOT, Willem**
zie MAASSEN, Marcel
**ENGELSTALIGE LITERATUUR**
zie DEFOE, Daniel
zie FAULKNER, William
zie SHAKESPEARE, William
**ENQUIST, Anna**
zie ELSHOUT, Ron

**F**

**FAULKNER, William**

zie SLOOTEN, Johanneke van
**FEBRUARI, M**.
*Jongstra, Atte 290/66*
**FRANSTALIGE LITERATUUR**
zie VERNE, Jules
**FRERIKS, Kester**
SCHENDEL, ARTHUR VAN 289/80

**G**

**GERBRANDY, Piet**
BERGE, H.C. TEN '*TEXAANSE ELEGIEËN*' 288/31
PAVESE, CESARE 286/53
**GODIJN, Wouter**
HERMANS, WILLEM FREDERIK (OVER ZIJN STIJL) 284/36
**GRIEKSE LITERATUUR**
zie KAVAFIS, K.P.
**GROENEWEGEN, Hans**
*Berge, H.C. ten 288/62*
zie ELSHOUT, Ron
**GRONINGEN, Joris van**
BOOG, MARK '*DE WARMTE VAN HET ZELFBEDROG*' 286/100
BOSKMA, PIETER (GESPREK I.S.M. ARIE STORM) 284/67
*Kessels, Marie* 'Het nietigste' *285/127*
**GRUWEZ, Luuk**
NAAR KORTRIJK (VIER DAGBOEKNOTITIES) 287/64

**H**

**HERMANS, Willem Frederik**
zie GODIJN, Wouter
**HEUMAKERS, Arnold**
*Jongstra, Atte* en *Cusanus 290/21*
**HOLVOET-HANSSEN, Peter**
DE VLIEGENDE MONNIK 287/76
UIT DE SMIDSE VAN VULCANUS (POËZIE) 287/63

***I***

**ISTENDAEL, Geert van**
*Saramago, José* ‘Het schijnbestaan’ *285/106*
**ITALIAANSE LITERATUUR**
zie PAVESE, Cesare

**J**

**JONGSTRA, Atte**
DE VLOTTENDE MENS 289/13
*HUWELIJK UITGELEZEN 290/49*
zie BOEF, August Hans den

zie BROENS, Willem
zie EIJGENRAAM, Agna
zie FEBRUARI, M.
zie HEUMAKERS, Arnold
zie KEMPEN, Yves van
zie MERTENS, Anthony
zie NIJS, Pieter de
zie REUGEBRINK, Marc
zie VERVAECK, Bart

## K

**KAVAFIS, K.P.**
zie ELSHOUT, Ron
**KEMPEN, Yves van**
VAN DE ZEE DIE HUIVER BAART (OVER DE ZEE IN DE LITERATUUR) 289/3
*Berge, H.C. ten 288/8*
*Berge, H.C. ten (over zijn mytheverzameling) 288/94*
*Jongstra, Atte (als carnavalist) 290/52*
*Pavese, Cesare 286/3*
*Saramago, José* ‘De stad der blinden’ *en* ‘Alle namen’ *285/57*
**KESSELS, Marie**
zie GRONINGEN, Joris van
**KNIBBE, Hester**
PAVESE, CESARE (OVER ZIJN POËZIE) 286/85
**KORT, Maartje de**
*Saramago, José* ‘Het stenen vlot’ *285/78*
**KOUWENAAR, Gerrit**
zie ELSHOUT, Ron
**KRABBÉ, Tim**
zie SMINK, Peter
**KREGTING, Marc**
VEGTER, ANNE (POËZIE) 284/12
**KRUITHOF, Jacques**
BERGE, H.C. TEN (OVER ZIJN MOORTGAT-CYCLUS) 288/85

## L

**LEMMENS, Harrie**
PESOA, FERNANDO 289/86

**LINDEN, Rob van der**
zie ELSHOUT, Ron
**LINDNER, Erik**
PAVESE, CESARE 286/78
**LUCEBERT**
zie ELSHOUT, Ron

**M**

**MAASSEN, Marcel**
ELSSCHOT, WILLEM (OVER ZIJN STIJL) 284/25
**MEEUS, Hilde**
zie WOLKERS, Jan
**MERTENS, Anthony**
JONGSTRA, ATTE 290/69

**N**

**NIJS, Pieter de**
*Jongstra, Atte* 'De tak van Salzburg' *284/96*
*Verne, Jules* 'Twintigduizend mijl onder zee' *289/68*

**O**

**OFFERMANS, Cyrille**
*Berge, H.C. ten (juryrapport A. Roland Holst-penning 2003) 288/108*
*Saramago, José* 'Memoriaal van het klooster' *285/47*
**OOSTERHOFF, Tonnus**
zie ELSHOUT, Ron
**OUWENS, Kees**
zie ELSHOUT, Ron

**P**

**PAVESE, Cesare**
zie BLOEM, Rein
zie BOSSCHE, Bart van den
zie ELSHOUT, Ron
zie GERBRANDY, Piet
zie KEMPEN, Yves van
zie LINDNER, Erik
zie REUGEBRINK, Marc
**PESOA, Fernando**
zie LEMMENS, Harrie
**PFEIJFFER, Ilja Leonard**
zie ELSHOUT, Ron

**PIËL, Wideke**
*Wolkers, Jan* ‘Kort Amerikaans’ *(i.s.m. Hilde Meeus) 284/86*
**POEL, Chris van der**
*Franstalige Vlaamse literatuur 287/29*
**PORTUGESE LITERATUUR**
zie PESOA, Fernando
zie SARAMAGO, José

**R**

**REGISTER BZZLLETIN**
*Nummers 279 t/m 283 (31ste jaargang) 284/109*

**REUGEBRINK, Marc**
JONGSTRA, ATTE 290/83
PAVESE, CESARE 286/38
zie ELSHOUT, Ron
**RODER, J.H. de**
zie ELSHOUT, Ron
**ROEPER, Vibeke**
IN DE MUIL VAN NEPTUNUS 289/24

**S**

**SARAMAGO, José**
AUTOBIOGRAFIE 285/4
CADERNOS DE LANZAROTE - DAGBOEK 1993-1997 285/30
DE MAN IN DUPLO (VOORPUBLICATIE) 285/66
DE STAD (COLUMN) 285/44
*HOE HET PERSONAGE MEESTER WERD EN DE SCHRIJVER LEERLING*

*(dankrede) 285/18*
IN NOMINE DEI (TONEEL) 285/114
PORTRET VAN VOOROUDERS (COLUMN) 285/8
VAN GERECHTIGHEID NAAR DEMOCRATIE VIA KLOKKEN
(TOESPRAAK) 285/101
WOORDEN (COLUMN) 285/89
zie ADRIAENSEN, Brigitte
zie ISTENDAEL, Geert van
zie KEMPEN, Yves van
zie KORT, Maartje de
zie OFFERMANS, Cyrille
zie SCHUTTER, Dirk de
**SCHENDEL, Arthur van**
zie FRERIKS, Kester
**SCHRÖDER, Allard**
zie ELSHOUT, Ron
**SCHUTTER, Dirk de**
*Saramago, José 285/10*
**SHAKESPEARE, William**
zie SLOOTEN, Johanneke van
**SLAUERHOFF, J.J.**
zie ELSHOUT, Ron
**SLOOTEN, Johanneke van**
FAULKNER, WILLIAM (BLUES UIT DE MISSISSIPPI DELTA) 284/73
*Shakespeare, William 289/106*
**SLOTMAN, José**

TDK (FRAGMENT) 284/57
**SMINK, Peter**
FIETS EN STIJL (OVER TIM KRABBÉ) 284/44
**SPINOY, Erik**

zie ELSHOUT, Ron
**STITOU, Mustafa**
zie ELSHOUT, Ron
**STORM, Arie**
VORM EN INHOUD (IN DE LITERATUUR) 284/3
zie GRONINGEN, Joris van

**T**

**THOMÉSE, P.F.**
*Gussinklo, Wessel te* ‘Aangeraakt door goden’ *287/89*
zie ELSHOUT, Ron

**V**

**VEGTER, Anne**
Zie KREGTING, Marc
**VERHAGEN, Hans**
zie ELSHOUT, Ron
**VERNE, Jules**
zie NIJS, Pieter de
**VERVAECK, Bart**
*Jongstra, Atte 290/3*
**VLAAMSE LITERATUUR**
zie BZZLLETIN 287
**VOGELAAR, Jacq**
BERGE, H.C. TEN 288/101

**W**

**WACHTER, Kristiaan de**
*VIJF GEDICHTEN 287/58*
**WARREN, Hans**
zie ELSHOUT, Ron
**WERNAND, Marcel**
*DE KLEUR VAN DE ZEE 289/32*
**WIEG, Rogi**
zie ELSHOUT, Ron
**WITTENBOLS, Peer**

zie ELSHOUT, Ron
**WOLKERS, Jan**
zie MEEUS, Hilde
zie PIËL, Wideke

## Z

**ZUIDERENT, Ad**
BERGE, H.C. TEN 288/45